

Mariapia Lamberti - Fernando Ibarra
Editores

ITALIA Y LOS ITALIANOS: LENGUA LITERATURA E HISTORIA

Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México



ITALIA Y LOS ITALIANOS: LENGUA LITERATURA E HISTORIA

Cátedra Extaordinaria Italo Calvino

Primera edición: 2011

Facultad de Filosofía y Letras
Cátedra Extraordinaría *Italo Calvino*
Ciudad Universitaria
04510 México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISBN 607022677-1

Mariapia Lamberti - Fernando Ibarra
Editores

ITALIA Y LOS ITALIANOS: LENGUA LITERATURA E HISTORIA

Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*
IX Jornadas Internacionales de Estudios Italianos
9-13 de noviembre de 2009

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Presentación

Las IX Jornadas Internacionales de Estudios Italianos de la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*, que se desarrollaron en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM del 9 al 13 de noviembre de 2009, habían sido convocadas, como es costumbre de la Cátedra, sin un tema específico, dejando abierta la posibilidad de una gama variada de temas en el ámbito de la italianística: literatura, lengua, historia, pensamiento, artes. Una fórmula que ha tenido éxito, cuya amplitud de perspectiva nos ha granjeado, a través de los años, renombre e interés, podemos decirlo orgullosamente, en todo el mundo.

Los artículos que aquí se presentan han sido seleccionados entre los que se nos han presentado como propuesta de publicación. Reunidos temáticamente (una subdivisión que se indica en el índice), empiezan, como es nuestra tradición, con los estudios dedicados a Italo Calvino, el titular de la Cátedra. Son dos: Alessandro RAVEGGI, autor del primero, ahonda en los aspectos más complejos de la escrituta calviniana, su tratamiento de la "alteridad", compartiendo con nosotros parte de sus estudios posdoctorales realizados en México sobre Calvino, Paz y Fuentes. Alejandra LÓPEZ GUEVARA, por su parte, analiza los aspectos relativos a la cultura prehispánica mexicana que Calvino proyecta en su cuento "Sotto il sole Giaguaro". La estudiosa mexicana demuestra cómo se pueden realizar estudios de italianística aun cuando no se posea la lengua.

A continuación se encuentran los artículos de lietratura italiana de todos los tiempos, que hemos ordenado en forma cronológica: abren la serie dos artículos sobre literatura medieval y renacentista de dos jovenes investigadores: Fernando IBARRA nos presenta el fruto de una minuciosa investigación sobre la poética de Boccaccio a través de sus *Genealogías*. El segundo artículo, a cargo de Sergio RINCÓN, analiza la presencia de los principios que caracterizaron al Humanismo italiano en una de sus primeras obras maestras, el *Orfeo* de Poliziano.

El siguiente grupo de artículos apunta hacia la época del Romanticismo hasta el reciente siglo XX. Rita VERDIRAME, acuciosa investigadora siciliana, revela analogías y derivaciones textuales de una de las obras maestras más cara a los italianos: la ópera *L'elisir d'amore* de su coterráneo Gaetano Donizetti. Stephanie JED ahonda en un tema conocido pero poco explorado: la analogía que Manzoni entreteje entre la dominación española que describe en *I promessi sposi* y la dominación austriaca que vive en sus tiempos. Siguen tres artículos sobre poesía del siglo XX: el de Mariapia LAMBERTI presenta la trayectoria de un poeta burlesco, Ernesto Ragazzoni, primer traductor de Poe en Italia, desentrañando su implicita seriedad; el de José Luis BERNAL, con un análisis minucioso del poema más recordado de Pavese, reconstruye verso a verso su poética. Finalmente, el artículo de la joven investigadora Mara DONAT aborda poesía y poética del último grande de la generación hermética italiana del siglo XX: Andrea Zanzotto.

Un sucesivo apartado se ha dedicado a tres temas que presentan inquietantes interrogantes o facetas desconocidas de nuestro mundo literario. Dario BIOCCA, invitado de honor del Congreso, no pudo intervenir, víctima de un contagio epidémico del momento. Pero quiso compartir con nosotros su hallazgo, que había conmocionado el mundo de las letras en Italia: una carta, por él descubierta, que revelaba cómo Ignacio Silone, uno de los grandes escritores religiosos del siglo XX e iniciador de la literatura antifascista, nascondía un secreto que atormentó su alma y encontró reflejo y catarsis sólo en su literatura. Carta que aquí publicamos al interior de su artículo. Por su parte, Paola Eletta LEONI nos revela un misterio sin revelar: la presencia en las letras entre los dos siglos que estamos viviendo, de un autor católico cuya identidad se desconoce y que él mismo ha cuidadosamente encubierto a pesar de los premios literarios recibidos. Incluimos finalmente en este apartado un artículo de una investigadora de italianística independiente, María Teresa MENESES, que nos hace el recuento de la vida de dos personajes femeninos poco conocidos y estudiados, que tuvieron una participación destacada en el mundo intelectual y editorial del siglo XX.

Inicia a continuación una sección dedicada al pensamiento: que sea filosofía, ciencia o reflexión social, en esos ensayos se exploran textos y personajes que han dejado una huella permanente y un eco que ha trascendido los confines de Italia. De Marsilio Ficino, el iniciador de la filosofía renacentista, Teresa RODRÍGUEZ analiza su relación con el pensamiento de Lucrecio; mientras que Maruxa

Armijo, enfrentando el problema de la luz en Galileo, demuestra como el padre de la ciencia moderna eleva su pensamiento a alturas teoréticas que hacen de él también un filósofo. El artículo de Raffaele Cesana concierne a una figura que asociamos más bien con la literatura o la cinematografía: Pier Paolo Pasolini, del que pone en relieve el pensamiento político, extraordinariamente actual, después de casi cuarenta años de su muerte. Concluye este apartado la presentación, por parte de Elisabetta Di Castro de un filósofo italiano del derecho, que en los últimos decenios se ha destacado dictaminando en este tema fundamental, Luigi Ferrajoli.

El apartado que sigue, si breve, es muy denso en sus contenidos: Andrea Mutolo revela detalles poco conocidos de la controvertida Conciliación firmada entre Mussolini y la Iglesia católica en 1929; y por su parte Franco Savarino con su acostumbrada lucidez recorre sesenta años de vida italiana sobre la estela de la visión cambiante que en la sociedad italiana se tuvo de América Latina.

Dos visiones de la influencia que el arte plástico y la literatura de Italia han dejado en Latinoamérica nos las dan el investigador mexicano Óscar Molina, hablándonos de una escultor italiano, Leonardo Bistolfi, que en el primer decenio del siglo xx realizó en México importantes obras de decoración del Palacio de Bellas Artes; y la italianista cubana Mayerín Bello, que nos da a conocer a un escritor cubano, Félix Pita Rodríguez, que presenta importantes huellas de la poesía y la cultura italianas en su obra.

Los apartados que siguen se dedican a otra faceta imprescindible de las Jornadas calvinianas: la lengua de Italia y su difusión. A la didáctica del italiano precisamente se dirigen los dos artículos de este grupo: Manuela Derosas en el campo de las siempre dinámicas teorías de la didáctica, se ocupa del concepto de interculturalidad, viendo cómo su aplicación puede, en el caso específico de México, ser provechoso para la enseñanza del italiano; Adriana Vicario da relieve al aspecto práctico, presentando una interesante y sugerente modalidad de explotación didáctica de las películas italianas en clase.

El último sector cierra este libro con cuatro artículos de calidad sobre la lingüística italiana: el primero, a cargo de Franca Bizzoni y Sabina Longhitano, sintetiza un amplio trabajo realizado por las dos investigadoras sobre la presencia de italianismos en el español hablado en México. Los dos siguientes son trabajos de dos lingüistas mexicanas que han ahondado en dos detalles importantes de la lengua italiana: uno, a cargo de Arántzazu Pascual, enfrenta la controvertida cuestión de los verbos pro-complementarios en italiano;

el otro, que se debe a la acuciosa investigación de Gabriela Sadurní, más bien se dirige a un problema contrastivo, las equivalencias de la preposición final en italiano, con la multiplicidad preposicional del español. Finalmente, hemos dejado al estudio de la invitada especial Anna Ciliberti el honor del cierre del libro: con una muestra ejemplar de sus largos estudios sobre un problema que a un tiempo involucra la lengua y la sociedad: el rol del intérprete en situaciones tan delicadas como la entrevista de un paciente con el médico.

Mariapia Lamberti

Se agradece la colaboración en el comité editorial de Franca Bizzoni y Sabina Longhitano.

Si una noche de invierno un viajero conquistara las Américas...
Italo Calvino y la exploración de la alteridad mexicana*

Alessandro Raveggi
Universidad Nacional Autónoma de México

Non è allegro il Messico. Ma è meglio che allegro: è pieno di una furia profonda
Emilio Cecchi

Última búsqueda. México como etapa fundamental de un recorrido

La experiencia de Italo Calvino en México, concretada en los viajes de 1964 y de 1976, creemos que puede ser retomada idealmente como epítome de su general concepción del espacio literario y de una recóndita teoría de la interpretación de la alteridad, que se ha formado como una corriente acuífera en el curso de su largo y quizás ecléctico recorrido literario. Este viaje transoceánico de Calvino, repensado en muchos de los últimos textos, no nos muestra simplemente la experiencia en viaje de un intelectual italiano hacia lo extraño y lo exótico, sino una experiencia trágica del límite y de la posibilidad de lo humano como límites de la literatura, una experiencia de un sujeto frente al abismo de la otredad, un sujeto que en los laberintos de la literatura encuentra el Minotauro más espantoso, pero también la salvación de su dispersión absoluta. México así parece significativamente una etapa fundamental de un afán hacia los límites de la literatura y de la subjetividad, desde el neorrealismo peculiar de los exordios y el nutrimento ético del ensayo *Il midollo del leone*, pasando por las *Cosmicomiche* y los episodios de *littérature potentielle*, y llegando a la figura trágica del Señor Palomar, identidad dividida entre "l'universo come cosmo regolare

* Este ensayo ha sido elaborado en el marco de la investigación post-doctoral *Otredad y Lectura en Paz, Fuentes y Calvino: Intersecciones entre filosofía, filología y antropología*, realizada desde agosto de 2009 hasta julio de 2010 en el Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, gracias a una beca de investigación de D.G.A.P.A.-UNAM.

e ordinato" y "l'universo come proliferazione caotica"[1] (la proliferación caótica que el mismo Calvino encuentra en México), y al ensayo-epílogo "Mondo scritto e mondo non scritto" de 1983. Dos lugares, estos últimos, paralelos a los tentativos de ampliar el poder de lo literario en los cincos sentidos de *Sotto il sole giaguaro*, una exploración entendida como último *coup de dés* de la literatura, con respecto al polvo indistinto de la realidad, para contrarrestar su flujo caótico, su bombardeo informal de impresiones, su fragmentación, pero también para acercarse más a este abismo, en una relación de atracción y repulsión. Un *coup de dés* que es desafío y negación, pero al mismo tiempo tentativa de escribir un mapa laberíntico del caos detallado... Pero no tanto como para perdernos y anularnos. Un mapa, es decir, que sea abierto: una geometría regida por exactitud y *contrainte*, algo que parece basado sobre la racionalidad y objetividad más estricta, pero que, como una antigua cartografía, está designado a partir de una "spinta soggettiva",[2] que deja un margen de apertura y deseo en una estricta *mathesis* literaria.

Desear estos mapas de la literatura, nos advierte claramente Calvino en *Lezioni americane*, tiene la principal intención de salvarnos de la llamada por el autor *plaga del lenguaje*, producida no solamente por el bombardeo de imágenes de los otros medios, que se juntaría al ya peligroso bombardeo de sensaciones de la realidad, generando la homologación del mismo lenguaje, sino principalmente por "la perdita di forma"[3] de la existencia moderna. Pérdida que se caracteriza como una victoria de lo no representable, del "vulcano da cui dilaga la colata di lava" de lo informal, aquel "ribollente cratere dell'alterità"[4] que parece ahogar cualquier presencia del yo. Este acercamiento a esta no-representable alteridad, un encuentro que parece producir aquella modificación necesaria del viajero en su identidad –si nos acordamos del prólogo calviniano del libro *Messico* de Emilio Cecchi– esconde todavía el deseo de una otredad más familiar, deseo de comprender y preservar nuestra identidad (también colectiva) a través de la experiencia con un otro cercano encontrado en el viaje. Precisamente México será para Calvino un *ribollente cratere* donde encontrar una experiencia de la otredad como rostro ajeno e íntimo en un tiempo: una *extimité*,

[1] Italo Calvino, *Palomar*, p. 34. Todas las referencias de las citas en que no se señala al autor, se entienden de Italo Calvino.

[2] "Il viandante nella mappa", *Collezione di sabbia*, p. 25.

[3] *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millenio*, p. 67.

[4] "Il mare dell'oggettività", *Una pietra sopra*, p. 41.

como diría Lacan, una intimidad ajena. La relación de Calvino con México parece a cada rato la relación expuesta y frágil de un sujeto escondido y tejido en las palabras, que quisiera borrarse para escribir diversamente, como el Silas Flannery de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, pero preservando una identidad frente a la llamada profunda alteridad,[5] que el viajero encuentra en su camino hacia las Américas.

En México, Calvino no será sólo viajero y observador, casi un etnógrafo, sino también coleccionista y arqueólogo, en busca del "contesto in cui la letteratura prende senso",[6] como nos dice en el ensayo "Lo sguardo dell'archeologo", proponiendo un método de observación caracterizado por una atenta extracción de objetos del paisaje, pasando por una necesaria "estraniazione del senso".[7] Un extrañar que es un exponerse al borde de lenguaje, en el lugar elegido por la literatura. Decía Calvino en el ensayo "Cibernetica e fantasmi": "La battaglia della letteratura è [...] uno sforzo per uscire *fuori* dai confini del linguaggio; è dall'orlo estremo del dicibile che essa si protende".[8] Mas allá de aquel margen, prosigue Calvino, siempre presente en la búsqueda de la literatura, queda la fuerza del mito, un mito primordial que es silencio y insignificancia más que palabra, que atraviesa como un temblor de viento la foresta de lenguaje, en la acción del no-dicho "mare del non dicibile".[9] Un no-decible que parece el resultado de una interdicción originaria, como explica el mismo Calvino:

> Cos'è un vuoto di linguaggio se non la traccia d'un tabú, d'una proibizione di parlare di qualcosa, di pronunciare certi nomi, d'una interdizione attuale o antica? La letteratura segue itinerari che costeggiano e scavalcano le barriere delle interdizioni. (*id.*)

Esta experiencia del "costeggia[re]" y "scavalca[re]" de la literatura surge con evidencia en el itinerario mexicano de Calvino. Exploración de un país en donde dos intelectuales como Octavio Paz y Carlos Fuentes cruzan sus producciones literarias y ensayísticas en la reflexión sobre la identidad mexicana y el deseo de la otredad, una otredad atractiva y repulsiva al mismo tiempo, que marca los confines del poder literario. Octavio Paz, tomando también las sugerencias sobre la experiencia transgresora de lo Imposible del surrea-

[5] Véase "Prefazione" a Emilio Cecchi, *Messico*, p. XVI.
[6] "Lo sguardo dell'archeologo", *Una pietra sopra*, p. 266.
[7] *Ibid.*, p. 265.
[8] "Cibernetica e fantasmi", *Una pietra sopra*, p. 174, cursivas mías.
[9] *Ibid.*, p. 175.

lismo francés (en su doble cara Breton/Bataille), consideró, en el fundamental ensayo "Los signos en rotación", el poema como una forma de salvación de la dicha "multiplicación cancerosa del yo":[10] un yo substancial entendido como sujeto autónomo y centrado de la modernidad filosófica, y del dominio occidental de la técnica. Una técnica que, para Paz, se funda en "una negación del mundo como imagen",[11] como totalidad orgánica, cuya dispersión en fragmentos se resuelve en homologación, y así, en "pérdida de la otredad".[12] El poema, por su parte, no puede ser así una forma afirmativa del lenguaje, como la técnica, sino su forma negativa-interrogativa, y así se presenta como una prefiguración y apelación del lector, una búsqueda de una presencia que sea presencia del *tú*, donde experimentar una "percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos".[13] La literatura, que en el poema encuentra su forma perfecta, es el intento de recrear lo que fue ineluctablemente separado, y que se inscribe en la dialéctica entre soledad y búsqueda del otro, presente en el último capitulo-apéndice del *Laberinto de la soledad*, definiendo el alma del mexicano. Un experiencia del otro en el marco de la ambigüedad, de la repulsión y de la atracción. Como nos dice Paz, en *El arco y la lira*:

> Lo Otro nos repele: abismo, serpiente, delicia, monstruo bello y atroz. Y a esta repulsión sucede el movimiento contrario: nos podemos quitar los ojos de la presencia, nos inclinamos hacia el fondo del precipicio. Repulsión y fascinación [...]. Esto que me repele, me atrae. Ese Otro es también yo. El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos.[14]

"Abismo, serpiente, delicia, monstruo bello y atroz": no podríamos encontrar mejores descripciones de la experiencia de la alteridad mexicana de Calvino, encuentro e interrogación de los signos, los rituales, la comida y la morfología vegetal del país. Un Calvino recibido en México también como pensador casi político y fautor de una nueva *Weltliteratur*, como nos lo presenta Carlos Fuentes en

[10] Octavio Paz, "Los signos en rotación", *Los signos en rotación y otros ensayos*, prólogo de Carlos Fuentes, p. 317.
[11] *Ibid.*, p. 319.
[12] *Ibid.*, p. 322.
[13] *Ibid.*, p. 323.
[14] O. Paz, *El arco y la lira*, p. 133.

Geografía de la novela, sin dejar de lado las sugerencias que Fuentes mismo deriva de la teoría hermenéutica de la identidad narrativa y del *sí-mismo como otro* de Paul Ricoeur, o sea de una teoría de la alteridad *relacional*, marcada por las temáticas de la reciprocidad y el reconocimiento mutuo, del "vinculo dialéctico entre ipseidad y alteridad".[15] Fuentes en muchas ocasiones cita a Calvino como uno de sus maestros, y exalta del autor italiano la idea de literatura como espacio que "da nombre a lo que aún es anónimo",[16] espacio para dar voz a diferencias en cuanto diferencias, que en el autor italiano mismo, ya lo hemos visto, significa relevar el límite del lenguaje y seguir tratando de sobrepasar con voluntad ese límite, enfrentando aquella prohibición que tiene la forma de un silencio prehistórico, una interdicción atávica que separa el lenguaje de un abismo no-decible. No es inútil notar que a veces el impulso de Fuentes por "aplicar" a Calvino en la realidad de la literatura latinoamericana resulta forzado, como cuando expone su teoría de las funciones liberatorias de la literatura (*dar voz*, *dar nombre*, *recordar* y *desear*) y nos habla de la identidad latinoamericana como un cruce entre tiempos divergentes, convergentes y paralelos, como aquéllos de Borges y de los destinos entrecruzados del mismo autor italiano. Esta idea de la identidad mestiza, suspendida en tiempos simultáneos y constantemente en devenir, inacabada, nos permite reconocernos en los demás, en lo que el autor mexicano ha llamado estentóreamente, con una formula que parece citada desde el mismo Ricoeur, el "nosotros",[17] condición que refleja la dimensión "subjetiva colectiva"[18] de la literatura, en donde enfrentamos los límites abierto de nuestra humanidad en devenir, a través de los límites del lenguaje. La literatura intenta así recrear, dicho con un eco a Paz, "la imagen del mundo en el momento en que el mundo busca su propia imagen",[19] una declaración que podría ser una clave importante de lectura de *Cosmicomiche* de Calvino y nos hace regresar al problema del ensayo de Paz antes citado: cómo la literatura nos puede salvar de lo *informal* como pérdida de la forma, resultado de la pérdida de la imagen del mundo y el triunfo del imperio de lo signos convencio-

[15] Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, trad. Agustín Neira Calvo, *Sí mismo como otro*, p. 351.

[16] Carlos Fuentes, *Valiente Mundo Nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, p. 28.

[17] C. Fuentes, *En eso creo*, p. 68.

[18] C. Fuentes, *Geografía de la novela*, p. 17.

[19] *Ibid.*, p. 155.

nales de la técnica, que nos condena a un eterno presente estático, donde el lenguaje es un dominio de aprehensión y modificación objetiva, no de revelación y apelación del tú de la alteridad-puente del lector; un lenguaje de la técnica donde nuestra subjetividad queda anulada, descentrada y perdida en lo signos, destinada a la entropía universal de la misma realidad.

El sujeto, lo extraño y el deseo del Otro

Esta revisión del México de Calvino pretenderá así corregir la incompleta imagen del autor italiano como un prestidigitador de palabras y mundos cristalinos, de senderos que se bifurcan, de cajas chinas, con las cuales jugar sordamente y perdernos ahí mismo, después de que el autor y el sujeto han supuestamente desaparecido en la selva de los signos... No solamente el juego lleva consigo una tentativa casi trágica de contemplar el azar en una figuración racional, sino que en cada bifurcación y arquitectura literaria estamos expuestos a un afuera como límite y producción de nuestra misma identidad, espejo mutuo en aquel *reto* al laberinto, en un "accanimento a trovare la via d'uscita",[20] contrapuesto a una fácil entrega pacífica al mismo laberinto. La salida no es segura, pero queda en Calvino la forma de una voluntad contra una totalidad que es, como nos dice Barenghi, "un'immagine negativa, entropica, dove forme e distinzioni si vanno perdendo, per staticità o degradazione" a la cual se contrapone otra totalidad, como objetivo utópico de encontrar uno "spiraglio di un inaccessibile ordine di grandezza".[21]

Aclaramos: con los términos otredad-alteridad-otro, podemos entender aquí por un lado la presencia de "chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno" y a lo cual tenemos que permitir "durare",[22] como se dice espléndidamente en el cierre de *Le città invisibili*, a través del don de nominación que la literatura conlleva. Además, como horizonte necesario de la primera tipología, la alteridad es una realidad pre-simbólica y originaria al mismo tiempo para el sujeto, un Real, diría Lacan, que se resiste al lenguaje, y representado emblemáticamente por aquel abismo silencioso del "ponte

[20] "La sfida al labirinto", *Una pietra sopra*, p. 96.

[21] Mario Barenghi, "Una storia, un diario, un trattato (o quasi)", *Italo Calvino: le linee e i margini*, p. 154.

[22] *Le città invisibili*, p. 164.

gettato sull'abisso"[23] que encontramos en *Palomar*. Una otredad que se pone en contraste con el orden simbólico Otro, el laberinto de signos donde el sujeto está alienado desde su origen. Una otredad que sin embargo modifica y mueve el orden simbólico, renovando la apuesta del juego. Advertimos que la posición calviniana en contra del antropocentrismo, la tentativa de encontrar un sujeto que sea pura mirada impersonal, y el propósito, siempre en el ensayo "Lo sguardo dell'archeologo", de "metter[si] dalla parte del fuori, degli oggetti, dei meccanismi, dei linguaggi",[24] lleva constantemente el deseo recóndito de encontrar en este *fuori* un adentro, una intimidad *extimité* que resista por un lado a la marea de lo informal, y por el otro al mismo tejido del laberinto, de las interpretaciones, de la selva de signos en donde el sujeto se encuentra desde siempre perdido.

Calvino nos parece indicar así una tercera vía para el sujeto en relación al poder literario de significación, al borde entre laberinto y silencio, entre estructura y abismo, y más allá de un fácil humanismo del yo. Un sujeto que quisiera borrarse como Silas Flannery, que encuentra su deseo en un deseo de forma impersonal, pero para encontrar una salida hacia lo no-escrito, lo que queda afuera de los confines de la misma forma. Podríamos recordar aquí, mirando hacia la tercera fase del pensamiento de Lacan, que suele ser indicada alrededor del sistema teórico del seminario *La ética del psicoanálisis*, la relación del *objet petit-a*, como oscuro objeto del deseo perdido en el sujeto, con los respectivos órdenes de lo Simbólico y de lo Real. No encontramos esta distancia que Mario Barenghi nota *en passant* entre la perspectiva intelectual de Lacan y la de Calvino, por lo menos no la encontramos en la última elaboración del pensamiento de ambos.[25] Ambos describen un sujeto perdido en el significante y su relación con una alteridad traumática atractiva y repulsiva, un sujeto que desea el laberinto y al mismo tiempo desea salir de él, desea conservar y abrirse. Así que podríamos ahora tomar en cuenta lo que Lacan llama *Das Ding*, la *Cosa* kantiana, como "ese interior excluido que [...]

[23] *Palomar*, p. 30.

[24] "Lo sguardo dell'archeologo", *Una pietra sopra*, p. 264.

[25] *Cf.* M. Barenghi, "La forma dei desideri", *op. cit.*, p. 111. En realidad, podríamos confrontar la afirmación de Barenghi, que ve en Calvino una necesidad de "conservare la capacità di *desiderare*", de valuar "il senso della mancanza come stimolo, la limitazione intesa come impulso produttivo" (p. 116) con aquello que podríamos citar el imperativo lacaniano: *ne pas céder sur son désir*. De todas formas, queremos relevar en este ensayo cómo el deseo, en Calvino, sea deseo de un *fuori* y deseo de *conservación*, relación que define el lugar del sujeto en los limites simbólicos abiertos de la literatura.

está de este modo excluido en el interior"[26] del sujeto, el campo de "las relaciones del sujeto con algo primordial",[27] un adentro-afuera (lo que hemos definido antes como *extimité*) del sujeto como efecto de una pérdida, una especie de *ágalma* platónico, nudo de un trauma primordial escondido en el sujeto y que al mismo tiempo lo define como sujeto que desea. Y consideramos su relación con la tipología de "lo imposible"[28] no-decible y no-reconocible orden del Real, una resistencia silenciosa y originaria antes de la interdicción simbólica del inconsciente, un inconsciente donde la dinámica del deseo está, en Lacan, estructurada como un lenguaje. Esta relación define una subjetividad inscrita sí en el significante, un sujeto que sin embargo está también *dividido* –lo que Lacan llama, tomando a prestado el termino de Melanie Klein, la *Spaltung*, el *cisma* del sujeto– entre lo simbólico como Gran Otro, el laberinto y el mapa que ordena el caos, y lo que resiste a él, que lo perfora y lo rinde incompleto, lo Real, el abismo y el silencio, generando así un espacio abierto, una rendija, para el sujeto mismo. Un sujeto así que demora en los *niveles* laberínticos de realidad del conocido ensayo de Calvino, niveles de un universo desde siempre escrito, pero que manifiesta sin embargo que el "deseo del Otro", que en Lacan significa imposibilidad de lo simbólico de abarcar toda la dinámica del *Trieb*, es "deseo del hombre".[29] La literatura es así espacio de una interrogación que se confronta con lo Real como silencio y abismo de lo no-decible, y el resultado de esta interrogación está relacionado con la posición del sujeto dividido en su deseo. Por eso, Slavoj Žižek, en su intento de traducir y aclarar la teoría lacaniana, nos dice que "el sujeto no es una pregunta, es una *respuesta* de lo Real a la pregunta que plantea el Gran Otro, el orden simbólico".[30]

Volviendo a Calvino, la escritura en él parece así una tentativa de contraponerse a este Real traumático, que se manifiesta en muchas analogías con lo caótico y magmático de la naturaleza. El sujeto está escrito en el orden simbólico, y al mismo tiempo es forma de un deseo del *fuori*, deseo de superar el laberinto, de salir del juego, de reconocer al otro en su cercanía e intimidad, pero conservando

[26] Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII: l'étique de la psychanalyse*, trad. Diana Rabinovich, *El seminario, VII. La ética del psicoanálisis*, p. 126.

[27] *Ibid*., p. 132.

[28] J. Lacan, *Le Séminaire. Livre XVI: d'un Autre à l'autre*, trad. Nora A. Gonzáles, *El seminario, XVI. De un Otro al otro*, p. 60.

[29] *Ibid*., p. 113.

[30] Slavoj Žižek, *The sublime object of the ideology*, trad. Isabel Vericat, *El sublime objeto de la ideología*, p. 232.

intacta al mismo tiempo la fuerza de este deseo, que es el nudo traumático y necesario de nuestra identidad. La de Calvino es una forma, se podría decir, de estructuralismo del deseo, que muestra la tentativa de encontrar un lugar en el lenguaje donde el sujeto pueda conservar su identidad y el deseo de un *afuera* en sí mismo que lo expone a la fuerza de lo informal. "Scriviamo", nos señala Calvino en su recurrente dialéctica de escritura y silencio presente en "Mondo scritto e mondo non scritto", "per rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi", porque "dall'altro lato delle parole c'è qualcosa che cerca di uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio".[31] Esta composición es emblemática, contiene en sí misma una contradicción quizá sutil, que muestra sin embargo la posición excéntrica y dividida del sujeto en Calvino: el mundo no escrito (lo Real) puede expresarse a través de nosotros (sujeto plural y abierto al otro, al *fuera*), pero trata él mismo de significar a través del lenguaje (lo Simbólico). Si la forma ideal de la literatura en Calvino se presenta en la de un tejido detallado, este mismo tejido tiene siempre dos formas del deseo en sí: el deseo de comprender el azar, el caos, y el deseo de comprender una otredad cercana. Deseamos contrarrestar la alteridad radical, algo perturbador que puede dañar nuestra identidad, a través de una forma cristalina y geométrica de literatura, lugares geométricos del yo que sean también una fórmula matemática del caos. Pero una forma abierta, que nos permita reconocer la cara de una otredad cercana, espejo mutuo de nuestra identidad subjetiva. El Minotauro del laberinto está también escrito con minúscula: *objeto pequeño-a*, extraño e íntimo como la *Cosa* kantiana en Lacan, es por la mitad humano. Calvino, en *Lezioni americane*, nos habla de esta *Cosa* que nos vincula a lo no escrito:

> Penso che siamo sempre alla caccia di qualcosa di nascosto o di solo potenziale o ipotetico, di cui seguiamo le tracce che affiorano sulla superficie del suolo [...]. La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto.[32]

En el México de Calvino se pueden encontrar estas mismas constantes: exploración de una identidad perdida en un laberinto de signos y observaciones de rituales ajenos que parecen sacrificarla,

[31] "Mondo scritto e mondo non scritto", *Saggi 1945-1985*, t. II, p. 1875.
[32] *Lezioni americane*, p. 85.

anularla, en un panorama ajeno de imágenes barrocas, en el ambiente áspero y florido, de piedra y selva al mismo tiempo, en donde cada mirada sobre objetos es una mirada sobre el lenguaje y su subjetividad, sobre la posición del sujeto en los límites de la literatura. Además, podemos encontrar un acercamiento tácito a la identidad europea (y, diríamos, italiana) en la relación con el espejo mutuo de las Américas, sin que el autor caiga en los mitos exóticos de la Otredad de las modas post-coloniales, olvidando una personal identidad europea e italiana, moderna y cosmopolita, que en Calvino respeta la tendencia al *fuori*, en contra de la nostalgia, provincialismo y tradicionalismo de una tendencia de la retórica identitaria italiana.

Estas constantes muestran un discurso que, como dice Asor Rosa, manifiesta en Calvino "una concezione piú antropologica che formalistica della letteratura",[33] que vemos como necesaria, hoy, en una época que parece encarar un peligro de extinción y catástrofe mundial, después de, como diría Fuentes, el fin del universalismo europeo, en un mundo en que "todos somos excéntricos"[34] frente al báratro. Una catástrofe que parece, en el autor italiano, la forma más allá del sacrificio, un grado cero de separación: donde la naturaleza, forma de la alteridad, también podrá acabar un día. Calvino explora en México las manifestaciones de una "soledad abierta"[35] y simultánea, sugiriendo una forma de antropología literaria no totalmente estructuralista, porque incluye el trauma de un encuentro, en los confines de la literatura, con la alteridad radical e íntima al mismo tiempo.

Exploraciones de una identidad: piedra y selva, sacrificio y catástrofe

Preguntémonos primero, volviendo al principio de este ensayo: ¿cuáles son las manifestaciones de la identidad en los textos de Calvino que hablan sobre México? No casualmente, son formas de *ficcionalizar* el sujeto, al limite de la autobiografía más íntima aunque enmascarada. Porque Calvino se transfigura en el viajero de las delicias vertiginosas de Oaxaca de *Sotto il sole giaguaro*.

[33] Alberto Asor Rosa, "Il triangolo dei Narcisi", *La Repubblica*, 21 gennaio 1998, p. 33.

[34] C. Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, p. 97.

[35] C. Fuentes, "Prologo" a Octavio Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos*, p. 15.

O se presenta como el coleccionista de impresiones en Oaxaca y Palenque de *Collezione di sabbia*. Y se esconde en el más evidente alter-ego trágico del observador Palomar, entre las ruinas de Tula. Tenemos así el papel de un viajero-turista, pero también el de un intérprete constante de signos que deben ser interpretados al infinito para subsistir; encontramos a un observador alucinado de sangre, sacrificios humanos y ruinas sobrevivientes, un atento testigo de las palabras cargadas de "sottintesi"[36] del amigo Salustiano Velazco, y también del *no se sabe qué quiere decir* del maestro mexicano. Además, Calvino se presenta, en la conocida entrevista imposible, como el encuestador de Moctezuma, y también en un pasaje de *Collezione di sabbia* define el encuentro con el árbol del Tule como una "intervista all'albero",[37] como renovando la idea de interrogación de la otredad que hemos encontrado en Paz. Somos así testigos de una lucha de piedra y selva, necesidad y azar, probando costumbres culinarias sospechosas, que dan el sentido de un vacío devorador, caníbal. Lo más interesante es que en todas estas experiencias narradas podemos encontrar sugestiones sobre los límites de la literatura y su misma apertura, sobre su intento recóndito, diría Fuentes, de "recreación de una comunidad dañada".[38]

Un discurso que, si tomamos en cuenta el ensayo "Mondo scritto e mondo non scritto", oscila entre una idea de escritura como mapa detallado de signos contra una realidad también hecha por signos (que es la visión de toda la semiótica, y que afirma: "esiste solo il linguaggio"[39]) y la idea de una escritura que se queda al borde de lo que se puede decir, extendiendo su mapa a cada rato, para conquistar espacios contra el silencio del mundo, lo Real que, como "una muta sfinge di pietra", gana "un deserto di parole come sabbia trasportata dal vento" (*id*.). En la comparación entre estas dos opciones, Calvino, confirmando lo que dijimos anteriormente, parece optar por una poética abierta, que se quede en medio de las dos opciones, del laberinto y del silencio. Como lo hace, regresando otra vez a México, la imagen preciosa del tejido navajo de Emilio Cecchi, en donde su artesano, dejando "una frattura, una menda", se prohíbe "deliberatamente, una perfezione troppo aritmetica e bloccata"[40] y esto lo hace para salvarse el alma, una interioridad en

[36] "Sapore sapere (Sotto il sole giaguaro)", *Sotto il sole giaguaro*, p. 27.
[37] *Collezione di sabbia*, p. 208.
[38] C. Fuentes, *Geografia de la novela*, p. 21.
[39] "Mondo scritto e mondo non scritto", *Saggi*, p. 1867.
[40] E. Cecchi, *Messico*, p. 52.

el tejido, conservando "intatta la forza del desiderio".[41] *Ne pas céder sur son désir* era el imperativo de Lacan.

No podemos ahora olvidar la dialéctica entre alegoría interpretativa y silencio de lo no-decible, presente en las páginas de "Serpenti e teschi" de *Palomar*. La imposibilidad de explicación del chac-mool, pequeña divinidad de la lluvia protagonista también de un inquietante relato de Fuentes, en la afirmación *no se sabe qué quiere decir* del maestro mexicano, se pone en contraste con el amigo de Palomar, que, contra la reticencia ofrece la interpretación, y "si sofferma su ogni pietra, la trasforma in racconto cosmico, in allegoria".[42] El señor Palomar, buceador infatigable de las superficies, sabe todavía que dejar de interpretar es imposible. Pero también sabe que, en las variedades de modelos que sirven para comprender las variedades del mundo, y en la infinidad de la interpretación, tendríamos que buscar el modelo apto para "dissolvere modelli".[43] Buscar un modelo así de transparente sería optar por aquella posición del Yo como ventana a través de la cual el mundo mira hacia sí mismo, si nos referimos a otra sección del libro, "Il mondo guarda il mondo". Es una opción considerada por Calvino otras veces: la paradoja de un mundo que solamente a través de un punto de observación puede verse como mundo, aunque solamente con la presencia insignificante de una identidad como la primordial y en porvenir de Qfwfq de las *Cosmicomiche*, que deja sus huellas en el universo en formación. Esta posición insignificante de la identidad es puesta en relación para definirse siempre con un *afuera*. Nos lo dice claramente el mismo Calvino en un pequeño ensayo del 1977, "Identità", acerca de la identidad eurocéntrica: tenemos que pensar la identidad en relación con un "fuori che definisce il dentro, nell'orizzontalità dello spazio cosí come nella dimensione verticale del tempo".[44] Podemos además definir la identidad con respecto al pasado, "di prima che l'identità del gruppo si staccasse dal pulviscolo del fondo", y con respecto al futuro, "al crepuscolo o metamorfosi o esplosione di supernova che prima o poi attende popoli e civiltà e linguaggi e sapienze nel *melting-pot* universale" (*id.*). Así que la identidad resulta al final un "fascio di linee divergenti".[45] Por lo que escribimos para tomar una posición de resistencia entre el "pulviscolo" y el "crepuscolo", escribimos "d'int'ubagu', dal fondo dell'opaco",

[41] "Mondo scritto e mondo non scritto", *Saggi*, p. 1875.
[42] *Palomar*, p. 98.
[43] *Ibid.*, p. 110.
[44] "Identità", *Saggi*, p. 2827.
[45] *Ibid.*, p. 2826.

para detallar aunque sea solo "il luogo geometrico dell'io".[46] Un lugar geométrico donde el yo se pueda abrir, sin destruirse frente ad un pasado y a un futuro amenazadores, a una alteridad presente. Un tejido navajo con agujero.

Desear al otro y conservar la identidad, desear sin destruirnos frente ad una alteridad extrema y sin dejarnos destruir por este deseo recóndito, por este *objeto pequeño-a* como manifestación de lo Real imposible en nosotros mismos; estas oscilaciones están presentes en otra figura que construye Calvino para abordar a México: la del coleccionista. Un coleccionista, figura que desea, revela y esconde; revela y conserva, salva impresiones y detalles de la dispersión de impresiones del flujo de la vida. Pero un coleccionista también esconde una pulsión secreta que lo lleva a querer coleccionar, deseando encontrar el fundamento de la realidad, deseando "toccare la struttura silicea dell'esistenza",[47] nos dice Calvino en *Collezione di sabbia*. Esta operación melancólica (y feliz, a la vez) de coleccionar, y en particular de coleccionar arena, podrá a lo mejor demostrar que no es el mundo el fundamento de las arenas (y de las palabras), sino que, al revés, el mundo silencioso puede encontrar en ellas un fundamento posible. Podríamos acordarnos aquí de otra imagen *arenosa* presente en *Palomar*: la visita de Palomar al jardín japonés del templo en Kyoto, donde se imagina un posible equilibrio entre humanidad y naturaleza (llamada "eterna notte biologica"[48]), un equilibrio entre "umanità-sabbia e mondo-scoglio",[49] que se pone sugestivamente en contraste con la conocida imagen foucaultiana de la desaparición del hombre, "borrado como un rostro dibujado en la arena a la orilla del mar".[50]

Si la lucha entre lenguaje y otredad parece una lucha entre formal e informal, entre Historia y Naturaleza, donde el sujeto, la identidad, es testigo, una demostración de esto se puede obtener en la sección de *Collezione di sabbia* dedicada enteramente a México. México parece síntesis de unas Américas que conllevan un encuentro traumático con algo indefinido y extraño. Pero también, nos dice Calvino en otra sección fundamental del libro, las Américas hoy en día no están como antes en una relación de contraste y alteridad con

[46] "Dall'opaco", *Romanzi e racconti*, v. III, p. 101.

[47] *Collezione di sabbia*, p. 9.

[48] *Palomar*, p. 85.

[49] *Ibid.*, p. 95.

[50] Michael Foucault, *Les Mots et les choses*, trad. Elsa Cecilia Frost, *Las palabras y las cosas*, p. 375.

Europa, sino en un espejearse mutuo, como dos caras de un mismo espejo, un espejo que todavía sigue mirando hacia la profundidad de nosotros, como en las vísceras y *verità sgradevoli* de Mohole, el doble de *Palomar* en su proyecto de escritura originario.[51] Vísceras que parecen reflejarse en el orden barroco de la naturaleza y del arte mexicano. El coleccionista Calvino, en el escrito "La forma dell'albero", se topa en Oaxaca con el famoso árbol del Tule, en donde la naturaleza sigue su curso voraz y redundante en contra de la razón, un árbol lleno de morfologías que han mutado sus papeles en el curso de su larga vida, figuras que surgen de un panorama de "testimonianze d'un inimmaginabile 'prima'",[52] de un mundo irreducible al nuestro. El coleccionista, que al término de su encuentro se define también encuestador, frente al árbol nota aquella que parece primero una ausencia de forma o mejor un "caotico spreco di materia e di forme".[53] Todavía, esta redundancia caótica, nos dice Calvino, esta estructura disipativa, una estructura caótica pero tendente al orden, se podría traducir en una seguridad en la transmisión duradera del sentido, justamente a través de esta manifestación caótica, proponiendo una nueva relación entre humanidad y naturaleza, como le sugirió a Calvino la teoría de la complejidad de Il'ja Prigožin.[54]

La temática de la redundancia, como forma de contrarrestar la catástrofe irreversible, vuelve en la segunda memoria sobre México, "Il tempo e i rami", que reflexiona sobre otro árbol, el de estuco pintado de la Iglesia de Santo Domingo, que Calvino interpreta como el árbol de Jesé, el árbol genealógico de los antepasados de Cristo. Aquí también encontramos un mensaje llevado por una profusión barroca que se conecta a la profusión natural del árbol del Tule, enlazando entre ellos "il caso e il disegno, la probabilità e la determinazione, l'entropia e il senso della storia",[55] como polaridades inacabables, estrategias para sobrevivir, nos dice Calvino, a la "catastrofe demografica, alimentare, tecnologica"[56] que nos acecha. Lo que parece decirnos aquí el autor es que más peligroso que lo informal, lo entrópico y fragmentario, es lo catastrófico como el

[51] *Cf*. la "Presentazione" de Italo Calvino a *Palomar*, pp. V-VIII.

[52] "La forma dell'albero", *Collezione di sabbia*, p. 206.

[53] *Ibid*., p. 207.

[54] *Cf*. "No, non saremo soli", *La Repubblica*, 3 maggio 1980, ahora en *Saggi*, 2038-49.

[55] "Il tempo e i rami", *Collezione di sabbia*, p. 210.

[56] *Ibid*., p. 211.

abismo absoluto sin más puentes y conexiones entre identidades y otredades. Lo catastrófico, como resultado de la misma plaga del lenguaje antes citada, parece un acabarse de aquella lucha entre lenguaje y naturaleza, lucha de contraste y tautología, que la escritura pone en acción como manifestación posible de la dicotomía entre caos ordenado y cosmos libre.

Así, en la descripción de esta lucha, llegamos a la ultima memoria sobre México de *Collezione di sabbia*, "La foresta e gli dei", conclusión aporética de los dos precedentes. En Palenque, entre las piedras de las ruinas y la selva, Calvino subraya un juego en donde la selva se come la piedra y la piedra imita las plantas en sus rígidos bajorrelieves. Pero "le cose si ribellano al destino d'essere significate dalle parole", escribe el autor italiano, y "tornano a inghiottire il linguaggio che aveva cercato di affermare la propria autonomia",[57] autonomía relativa, porque la naturaleza no puede abolir totalmente el lenguaje, un lenguaje que es siempre intención de constituir una cosmología, una mitología, de construir un modelo perfecto que pueda contemplar el silencio de lo Real. Este "modo d'essere mitologico", nos dice de hecho Calvino, "coinvolge anche ciò che si credeva esistesse indipendentemente dal linguaggio".[58] Entre la selva y la piedra, entre la alteridad no-escrita de lo Real que emerge del pasado (como para empujar el lenguaje, afectarlo) y la alteridad laberíntica de lo Simbólico, que extiende a cada rato sus confines, queda, *dividido*, el sujeto como testimonio de esa lucha, como encuestador más bien interrogado y testigo. Pero, otra nota triste queda al borde de esta lucha puesta en juego por la literatura: advertimos estar cerca de una extinción fuera de los ejes de la historia y fuera de la naturaleza, advertimos que "altri dèi parlano attraverso di noi": la técnica y la explotación humana del mundo, deidades que ya no necesitan de nuestros sacrificios para regenerar el tiempo, como en los tiempos aztecas, "consapevoli che tutto ciò che finisce non ritorna" (*id.*). La literatura en Calvino queda como la misión de "scegliere una strategia per affrontare l'inaspettato"[59] sin quedar destruidos. Una estrategia en el tejido de signos, como un deseo recóndito de habitar laberintos, mapas, ruinas deshumanizadas, "di percorrerle, di perdercisi",[60] para desear y acercarnos a la otredad, salvándonos sin destruirnos.

[57] "La foresta e gli dèi", *Collezione di sabbia*, p. 214.
[58] *Ibid.*, p. 215.
[59] "Mondo scritto e mondo non scritto", *Saggi*, p. 1865.
[60] "Il viandante nella mappa", *Collezione di sabbia*, p. 27.

Encontramos así en Calvino una idea de subjetividad, dividida entre entropía y sentido de la historia, entre tiempo mitológico circular y tiempo histórico lineal, entre conservación de la identidad y apertura a la otredad, también en la entrevista a Moctezuma, un emperador que Calvino describe como hamlético contemporáneo nuestro de un universo precario, en su "attitudine perplessa e ricettiva".[61] Moctezuma está consciente de que "le corrispondenze tra i segni non sono mai certe"[62] pero también sabe distinguir entre el sistema de los signos europeos, que está regido por el orden de la apropiación (el mismo orden de la técnica descrito por Paz en "Los signos en rotación") y el de los aztecas, que está fundado en el "donare".[63] Donar, para Moctezuma, significa sacrificar al otro, sacrificar significa *pensar* en el otro, más que el simple hecho de matarlo. El sacrificio es la forma de un encuentro de regeneración con la otredad, es la manera de quemarnos en la boca del volcán Real para establecer un nuevo orden en lo Simbólico, de desangrarnos, para renovarnos. Calvino se queda, como ya hemos visto, al borde del volcán, al filo del puñal de obsidiana, en aquel margen extremo entre lo decible y lo prohibido.

¿Y lo que queda del sacrificio? Supongamos que esté elaborado en la complejidad extrema de la cocina mexicana, como se alude en el relato "Sapore sapere", más conocido como "Sotto il sole giaguaro". Calvino aquí nos presenta un *savoir dégradé* imaginativo traducido en gusto, un saber en viaje que recibe las impresiones múltiplas de un recorrido de excelencias culinarias y desde ellas abstrae un "principio d'esperienza", si citamos el epígrafe del relato tomado de la definición de Niccolò Tommaseo del termino *gustare*. ¿Cuál es este principio de experiencia? El *gusto* de Tommaseo es como un viaje radical: una "introiezione" total de un afuera, donde se trata de "inghiottire il paese visitato".[64] Parece no haber alternativa: ahora que la televisión nos permite viajar desde lejos a muchos lugares del mundo, viajar verdaderamente, sin tomar por auténticos los rituales domesticados por el turismo bajo la actitud exótica, significa un acto de *fagocitar* un *afuera* que puede llegar a ser un canibalismo, que se refleja en la propia identidad: es un comer y un dejarse comer. Por eso una sensa-

[61] I. Calvino, "Moctezuma e Cortés", en Cottie Arthur Burland, *Moctezuma: lord of the Aztechs*, trad. Leonardo Lojacono, *Moctezuma: signore degli Aztechi*, p. XVI.

[62] I. Calvino, "Montezuma", en Alberto Arbasino *et alii*, *Interviste impossibili*, ahora en I. Calvino, *Prima che tu dica "Pronto"*, p. 172.

[63] *Ibid.*, p. 177.

[64] "Sapore sapere", *Sotto il sole giaguaro*, p. 33.

ción de vértigo acompaña obsesivamente los diálogos de este relato, las comidas ambiguas y los paseos del protagonista y su mujer Olivia, como si todos los sabores audaces y símbolos barrocos de México escondieran al final un “cannibalismo universale”,[65] donde estallan los confines del yo y del otro, como en una serpiente @ὐD@$`D@H que se come a sí misma, otra imagen del tiempo cíclico y de regeneración. Aquí se cierra también en círculo la exploración de Calvino en México: la identidad se une a la otredad en un sacrificio mutuo.

De regreso

México es así, para el viajero-interprete Calvino, un campo magnético de confrontación entre interpretación infinita y realidad esfíngea del mundo, entre necesidad biológica y caos productivo, entre una identidad que se conserva y una que se sacrifica frente a la otredad: la identidad del tiempo lineal-cristiano del viajero (y conquistador) y aquélla del tiempo circular-cosmológico del sacrificio azteca como regeneración, el tiempo de Hernán Cortés y el de Moctezuma, dos tiempos que se esconden dentro de la escritura, como tentativa de restablecer una comunidad abierta entre identidad y otredad, para no perderse *ni* en el laberinto tejido de lo signos *ni* en la marea de lo Real, en el silencio de una esfinge inhumana. La alteridad de México es así una forma de exponerse al abismo para entender nuestro abismo interior, de acercarse al caos originario para al final no perdernos definitivamente en el significante. Por eso, al final, América, la América de Cortés, es un espejo mutuo, no totalmente extraño, porque es allá que los europeos intentaron buscar los objetos perdidos del deseo que los dejaban inquietos en sus identidades renacentistas, en un viaje interior que conlleva una modificación necesaria en el viajero. Un viajero que, como nota Calvino en el pequeño prólogo al libro de Emilio Cecchi, sabe mezclar una curiosidad cosmopolita y una antigua sabiduría de su tierra nativa, vestigios remotos y elementos del mundo de hoy, y que de repente llega a identificarse a sí mismo más con lo extraño que con las formas domesticadas por el turismo, formas de homologación del otro.

Pero preguntémonos ahora: todo este discurso, volviendo a Italia, ¿no esconde acaso la necesidad de comprender –a través de la excentricidad de Calvino como autor e intelectual italiano, a través de

[65] *Ibid*., p. 48.

su búsqueda constante del *fuori*– la identidad italiana? ¿O, a lo mejor, la necesidad de encarar nuevamente esa misma identidad desde una perspectiva excéntrica y cosmopolita? Podríamos voltear el homenaje calviniano a Octavio Paz, el artículo titulado "Dimentica e ricorda", y exigir otra vez una definición de nuestra identidad, fuera de cualquier discurso sociológico, declamatorio y nacionalista, que, como nota Calvino en Paz, se mueva "attraverso uno sforzo di costruzione intellettuale".[66] Un esfuerzo que nos ayude a olvidar quiénes somos para recordar mejor, sin escondernos en la soledad de un árbol en Ombrosa. Para intentar una nueva *quête*, en una vocación cósmica y trágica a la vez de la italianidad y su literatura, evitando una excesiva "nostalgia dell'arcaico, del paesano, del dialettale", como nos dice Calvino,[67] que quizá caracteriza en el fondo y ha caracterizado muchos de los intelectuales italianos. Y un esfuerzo intelectual que tome en cuenta también este discurso recién acabado sobre la relación de una identidad en viaje con una alteridad íntima y ajena, un adentro-afuera en el que los límites de la literatura se confrontan con los límites de la subjetividad colectiva, sus traumas y sus deseos. Concluimos así citando por última vez a Calvino, que nos habla sobre las posibilidades de los italianos de contar historias, en relación con reflexiones generales sobre el lenguaje y el mundo:

> Le storie che possiamo raccontare sono contrassegnate da una parte dal senso dell'ignoto e dall'altra da un bisogno di costruzione, di linee tracciate con esattezza, d'armonia e geometria; è questo il nostro modo di reagire alle sabbie mobili che sentiamo sotto i piedi. Io credo che noi italiani siamo nella situazione ideale per collegare la nostra attuale difficoltà nello scrivere romanzi colle riflessioni generali sul linguaggio e il mondo.[68]

¿Sabremos narrarnos otra vez con exactitud y sentido de lo ignoto, extrañándonos a nosotros mismos como sujetos divididos entre lo Otro, como lenguaje y tradición con un sentido simbólico nacional, y la fuerza de lo Real, un fondo de no-dicho inconmensurable común a todas las culturas? ¿Sabremos vernos como un nos-otros?

[66] "Dimentica e ricorda", *La Repubblica*, 11 settembre 1984, pp. 20-21, ahora en *Saggi*, vol. I, p. 1383.
[67] *Ibid.*, p. 1386.
[68] "Mondo scritto, mondo non scritto", p. 1871.

Bibliografía

Asor Rosa, Alberto, "Il triangolo dei Narcisi", *La Repubblica*, 21 gennaio 1998.

Barenghi, Mario, *Italo Calvino: le linee e i margini*. Bologna, Il Mulino, 2007.

Calvino, Italo, "Moctezuma e Cortés", en Cottie Arthur Burland, *Moctezuma: Lord of the Aztechs*. Weidenfeld and Nicolson, London 1973. (*Moctezuma: signore degli Aztechi*, trad. Leonardo Lojacono. Torino, Einaudi, 1976).

Calvino, Italo, *Una pietra sopra*. Torino, Einaudi, 1980.

Calvino, Italo,"No, non saremo soli", *La Repubblica*, 3 maggio 1980.

Calvino, Italo,"Prefazione" a Emilio Cecchi, *Messico*. Milano, Adelphi, 1985.

Calvino, Italo, *Le città invisibili*. Milano, Mondadori, 1993.

Calvino, Italo, *Prima che tu dica "Pronto"*. Milano, Mondadori, 1993.

Calvino, Italo, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millenio*. Milano, Mondadori 1993.

Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*, v. III. Milano, Mondadori, 1994.

Calvino, Italo, *Palomar*. Milano, Mondadori, 1994.

Calvino, Italo, *Collezione di sabbia*. Milano, Mondadori, 1994.

Calvino, Italo, *Saggi 1945-1985*. Milano, Mondadori, 1995.

Calvino, Italo, *Sotto il sole giaguaro*. Milano, Mondadori, 1995.

Calvino, Italo, "Dimentica e ricorda", *La Repubblica*, 11 settembre 1984, pp. 20-21.

Calvino, Italo, "Montezuma", en Alberto Arbasino *et alii*, *Interviste impossibili*. Milano, Bompiani, 1975.

Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1996. (*Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo xxi, 1984).

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1969.

Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*. México, Fondo de Cultura Economica, 1993.

Fuentes, Carlos, *Valiente Mundo Nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Fuentes, Carlos, *En eso creo*. Madrid, Seix Barral, 2002.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire*. Livre VII: *L'Étique de la psychanalyse*. Paris, Seuil, 1986. (*El seminario*. VII. *La ética del psicoanálisis*, trad. Diana Rabinovich. Buenos Aires, Paidós, 1988.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire*. Livre XVI: *D'un Autre à l'autre*. Paris, Seuil, 2006. (*El seminario*. XVI: *De un Otro al otro*, trad. Nora A. González. Buenos Aires, Paidós, 2008).

PAZ, Octavio, *Los signos en rotación y otros ensayos*, prólogo de Carlos Fuentes. Madrid, Alianza Editorial, 1971.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil, 1990. (*Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira Calvo. Madrid, Siglo XXI, 1996).

ŽIŽEK, Slavoj, *The sublime object of the ideology*. London, Verso, 1989. (*El sublime objeto de la ideología*, trad. Isabel Vericat. México, Siglo XXI, 1992).

El que busca, encuentra…
Sobre la curiosidad y la pasión que despierta la cocina en "Bajo el sol jaguar" de Italo Calvino

ALEJANDRA LÓPEZ GUEVARA
Universidad Nacional Autónoma de México

Justo el día en que la ciudad de México fue asolada por el gran terremoto, el 19 de septiembre de 1985, dejó de existir uno de los narradores más extraordinarios del siglo XX. *Bajo el sol jaguar* se publicó meses después de la muerte de su autor. Calvino se propuso en uno de sus trabajos finales escribir cinco cuentos, cada uno correspondiente a uno de los sentidos. Concluyó tres, todos desarrollados a partir de una particular perspectiva: "El hombre, la nariz", "El rey escucha" y el que da nombre a la colección y que versa sobre el sentido del gusto. Los que realizaría para el tacto y la vista se perdieron aquel 19 de septiembre.

"Bajo el sol jaguar" (el cuento), cuyo título original fue "Sapore sapere" inicia con un epígrafe que enfrenta y complementa los verbos *gustar* (de ejercitar el sentido del gusto) y *catar*: el primero es involuntario e irreflexivo, el segundo termina por consolidarse, a partir del principio de la experiencia, en el hecho de *saber* lo que se gusta. De este modo el *sapio* de los latinos, que se traduciría en su concepto primigenio como *sentir rectamente*, se relaciona, finalmente, con el *sapere* italiano que equivale a *doctrina recta*; así, se observa "el prevalecer de la sapiencia sobre la ciencia".[1] *Comer (no alimentarse) equivale al logro de conocimiento, de sabiduría.*

En sociedades como la mexicana,[2] comer involucra una particular forma de seducción que se traduce, casi siempre en satisfacción y curiosidad. Son principalmente dos actividades humanas las que llevan al cuerpo al goce pleno: el ejercicio de la sexualidad y comer, y ambas incluyen el deseo de indagar: ¿a partir de qué recursos se consigue el placer? ¿Qué elementos y técnicas se consideran

[1] Italo Calvino, *Bajo el sol jaguar*, trad. Aurora Bernárdez, p. 35. Todas las citas de este texto llevarán únicamente la señalación de la página.

[2] Igual que en la francesa o la china; permítaseme excluir todas las demás, porque sólo estas tres desarrollaron, a lo largo de la historia, Cocinas con mayúscula; todas las demás (con minúscula y en puntaje menor) son acaso versiones más o menos desaliñadas y desabridas de aquéllas. Baste señalar, como ejemplo, precisamente la italiana: ¿qué sería de ella sin la pasta china y el jitomate mexicano?

y utilizan para conseguir el entusiasmo del otro? Para aquel que ha alcanzado el deleite es necesario conocerlos para aplicarlos, por lo menos una vez más. La felicidad consiste en repetir.

Repetir es lo que busca el protagonista-narrador del cuento. Recuperar lo que ha perdido con Olivia, su esposa, a poco más de una semana de haber iniciado su viaje por México en el que visitan importantes regiones culinarias (Oaxaca y Yucatán, principalmente). Sólo en apariencia están juntos –aunque él no lo advierte en un inicio–, igual que la pareja de religiosos, cuyo retrato admiran en el bar del antiguo convento convertido en hotel donde se hospedan: "Una monja joven y un viejo sacerdote, de pie, uno junto al otro, las manos ligeramente separadas del cuerpo, casi razonándose" (p. 37).

El contacto se insinúa, pero no se concreta. Tan cerca y tan lejos como los dos italianos que recorren nuestro país. Acaso por ello la imagen transmite al narrador "una sensación perturbadora, como un espasmo de sufrimiento contenido" (*id.*) que no atina a advertir como reflejo. Esa "sensación de una carencia, de un vacío devorador" (p. 38) que lo invade frente a la pintura se debe, precisamente, a que la mujer parada junto a él ha emprendido una travesía en solitario sin anuncio previo y sin pasaje de regreso gracias a una "posesión absoluta ejercida sobre la receptividad de todos los sentidos" (p. 40). Comer, –lo mismo que el ejercicio de la sexualidad– involucra no sólo el gusto, sino el olfato, la vista, el tacto e incluso, el oído: no suena igual cuando se muerde un totopo, que una hoja de lechuga, que un pedazo de chicharrón. El narrador advierte que todas las sensaciones convergen en el cuerpo de su mujer y se sabe ajeno, se ha convertido en el espectador:

> no podía sino observar que ciertas manifestaciones de la carga vital de Olivia, ciertos arrebatos o indolencias o estremecimientos o agitaciones, seguían desplegándose ante mis ojos sin haber perdido nada de su intensidad, con una sola variante de importancia: que tenían por escenario no ya el lecho de nuestros abrazos sino una mesa tendida. (p. 46)

Olivia ha caído en un encanto exquisito e impecable perfeccionado a lo largo de siglos y cuyo esplendor maduró en las manos de monjas como la que reproduce el retrato del antiguo convento oaxaqueño, mujeres que, a pesar de su encierro, conservaron el privilegio de la riqueza y cuyas criadas reprodujeron en la cocina la imaginación desenfrenada de sus señoras:

> no tenían más que idear y preparar y comprar y corregir recetas que expresaran sus fantasías encerradas entre aquellos muros, fantasías, además, de mujeres refinadas, y ardientes, e introvertidas y complicadas, mujeres con necesidades de absoluto, con lecturas que hablaban de éxtasis y transfiguraciones y martirios y suplicios, mujeres con exigencias contradictorias en la sangre, genealogías en las que la descendencia de los Conquistadores se mezclaba con la de las princesas indias, o de las esclavas, mujeres con recuerdos infantiles de frutas y aromas de una vegetación suculenta y densa de fermentos, aunque crecida en aquellos soleados altiplanos. (p. 41)

Encerradas entre muros de exuberancia prodigiosa, tradujeron su entorno en una cocina plena de ingenio y de exaltación que buscó, como pocas, la fascinación a partir del empleo de múltiples ingredientes en combinaciones absolutamente inusitadas y, sin embargo, probadas y comprobadas una y otra vez para asegurar su eficacia y excelencia:

> Así como el barroco colonial no ponía límites a la profusión de los ornamentos y al lujo, por lo cual la presencia de Dios era identificada en un delirio minuciosamente calculado de sensaciones excesivas y desbordantes, así la quemadura de las más de cien variedades indígenas de pimientos sabiamente escogidos para cada plato, abría las perspectivas de un éxtasis flamígero.
> [...]
> Había un desafío en el aire [...]: el antiguo desafío entre la civilización de América y la de España en el arte de encantar los sentidos con seducciones alucinantes, y de la arquitectura se extendía este desafío a la cocina, donde se habían fundido las dos culturas. (pp. 42-43)

A cada bocado y en cada masticación Olivia parece tener mayor conciencia de este esfuerzo de traducción del arte a la cocina, de esta voluntad osada de trasladar una cosmovisión, un conjunto de materiales, técnicas, un código y un lenguaje específicos a un contexto de naturaleza tan distinta y tan efímera. A lo largo del cuento hacen su aparición platillos que reflejan la complejidad barroca: chiles en nogada, guajolote en mole poblano, huachinango a la veracruzana, guacamole. Los colores, los aromas, las texturas, los sabores se desdoblan y conjuntan y obligan a Olivia a aguzar sus sentidos a niveles insospechados. "Era una concentración especial del rostro que observaba en ella durante las comidas, desde que habíamos empezado nuestro viaje por México..." (p. 44). La mujer

se convierte en el receptáculo de una sensualidad exclusiva y excluyente, tan sofisticada que su pareja es incapaz de entenderla:

> Por todo lo dicho podría creerse que al comer Olivia se encerraba en sí misma, absorta en el recorrido interior de sus sensaciones; en cambio el deseo que toda su persona expresaba era en realidad el de comunicarme lo que sentía: de comunicarse conmigo a través de los sabores o de comunicarse con los sabores a través de un doble juego de papilas, el suyo y el mío. (p. 45)

Ella, consciente de la inusual distancia que la separa ahora de su esposo, formula la primera de las tres preguntas rectoras del cuento. Con sólo una palabra dicha como interrogación es capaz de manifestar su desasosiego y su esperanza por encontrar la comunicación cómplice y amorosa que ha perdido:

> "¿Sientes?", me decía con una especie de ansiedad, como si en aquel preciso momento nuestros incisivos hubiesen triturado un bocado de composición idéntica y la misma brizna de aroma hubiera sido captada por los receptores de mi lengua y de la suya.
> [...]
> Esta necesidad que Olivia tenía de envolverme en sus emociones me era muy grata, porque me demostraba cuán indispensable le era yo y cómo para ella los placeres de la existencia eran apreciables únicamente si los compartía conmigo. (pp. 45-46)

La carga semántica de la palabra pronunciada como indagación y súplica resulta tan vasta que el narrador es incapaz de comprenderla. La respuesta no podía estar más lejana: él se asume como el ser que da coherencia y sentido a los goces de su mujer, como si ella no pudiese experimentarlos, asirlos y comprenderlos por sí misma; como si el hecho de ser pareja los obligara a sentir de manera simultánea e idéntica. Él no tarda en advertir que este placer, que sólo intuye a partir de lo visible en Olivia, como todos aquellos que se experimentan a lo largo de la vida, será buscado una y otra vez, así como los mecanismos para aumentarlo, si es posible: "Estimulaba deseos que buscaban satisfacción sólo en la misma esfera de sensaciones que los había engendrado, por lo tanto comiendo platos nuevos que reanimaran y ampliaran esos mismo deseos" (p. 47).

Por primera vez advierte, con miedo, que ella puede estar más lejos de él de lo que se imagina. Su comunicación se ha tornado prácticamente nula. El diálogo ha perdido eficacia. La merma del entendimiento entre ambos se refleja no sólo en la conversación: han extraviado incluso el vínculo de sus cuerpos. Sin embargo, la

verdad, como pocas cosas, es difícil de aceptar y, en este caso particular, de digerir:

> Complicidad: la palabra, apenas la pensé, refiriéndola no sólo a la monja y al sacerdote sino a Olivia y a mí, me reanimó. Porque si era complicidad lo que Olivia buscaba con la pasión casi obsesiva por la comida que la había asaltado, pues bien, entonces esa complicidad implicaba que no se perdía, como temía yo cada vez más, una paridad entre nosotros. (*id.*)

Reubica el papel que ahora desempeña frente a ella, pero se equivoca nuevamente. Si páginas antes se había asumido como una especie de elemento confirmador del placer, ahora se adjudica un rol prácticamente humillante:

> Olivia, en su exploración gustativa, quería mantenerme en una posición subalterna, como de una presencia necesaria, sí, pero sumisa, obligándome a ser testigo de su relación con la comida, o de confidente, o de alcahuete complaciente. Rechacé este pensamiento inoportuno, que quién sabe cómo se había asomado en mi mente... (p. 48)

Se sabe a la zaga, pero no comprende que ésa es su posición por no advertir con claridad lo que Olivia experimenta y desea. Ella no lo ha colocado cruel y alevosamente en desventaja. Cuando le pregunta "¿Sientes?" pretende llevarlo con ella a los límites a los que ha accedido.

Saturados de desaliento arriban a Montealbán y, tras comentar con el guía la práctica del sacrificio, Olivia lanza la segunda pregunta: "Pero del cuerpo de las víctimas, después, ¿qué hacían?" (p. 52). Tampoco obtiene, en esta ocasión, respuesta que la satisfaga. Los cuerpos destinados a otorgar equilibrio al cosmos, a permitir la salida del sol una vez más, no podían ser entregados sistemáticamente a los buitres. Esa carne era sagrada. La insistencia que Olivia muestra vuelve a resultar inexplicable para el narrador. Sin embargo, éste advierte, al igual que su mujer, que el guía "sabía muchas cosas más, cosas que se reservaba para sí y que se guardaba bien de decirnos" (p. 53).

Quien termina por compartir algo de esta información secreta es Salustiano, el docto amigo mexicano con el que se reencuentran a su regreso al hotel: les confirma que esos cuerpos no eran arrojados a los animales ni arrasados por la putrefacción. Olivia pregunta, entonces: "Pero es carne, para comerla, la cocina, la cocina sagrada, el modo de prepararla, los sabores, ¿se sabe algo de eso?" (p. 58).

Ambos discuten –el narrador queda excluido–, pero no arriban a una conclusión que complazca del todo a la mujer. Los despojos del sacrificio pudieron ser cocinados con tal cantidad de condimentos que el sabor de la carne terminara por ser ocultado, o todo lo contrario.

Con respecto a esto, fray Bernardino de Sahagún consigna en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, específicamente en el *Libro nono*. *De los mercaderes y oficiales de oro, piedras preciosas y plumas ricas* la descripción de una ceremonia a cuyos preparativos ya había hecho referencia en las páginas iniciales del *Libro primero* de la siguiente manera:

> A estos esclavos, hombres y mujeres, después de que los compraban, criábanlos en mucho regalo y vestíanlos muy bien, dábanlos a comer y beber abundantemente y bañábanlos en agua caliente, de manera que los engordaban porque los habían de comer y ofrecer a su dios.[3]

Posteriormente, el religioso franciscano, da cuenta de manera puntual sobre la celebración del sacrificio y la preparación de la comida sagrada que se realizaba con la carne de quien había sido inmolado en honor al dios:

> 22.- Habiéndole sacado el corazón. Arrojábanle por las gradas abajo e iba el cuerpo rodando hasta abajo, donde estaba la mesa o Apétlac del *cu*; y el dueño del esclavo o cautivo tomaba el cuerpo de su esclavo del *Apétlac*, él por sí mismo, pues nadie osaba a tomar el cuerpo del esclavo ajeno, y llevábanlo para su casa.
> 26.- En llegando a lo alto, hacían procesión alrededor del altar o imagen, una vez, y mirábanlos todos los que estaban abajo cómo hacían su procesión, y luego se descendían estos que eran señores de la fiesta; y llegando abajo, aquellos que estaban ajornalados de los señores de la fiesta, para que ayudasen, tomaban los esclavos ya muertos y llevábanlos a su casa, yéndose con los dichos señores de la fiesta; y en llegando los mismos, aderezaban el cuerpo, que llamaban *tlaaltilli*, y cocíanle.
> 27.- Primero cocían el maíz, que habían de dar juntamente con la carne, y de la carne daban poca sobre el maíz puesta, ningún chile se mezclaba con la cocina ni con la carne, solamente sal; comían esta carne los que hacían el banquete y sus parientes.
> 28.- De esta manera dicha hacían banquete los mercaderes en la fiesta de *panquetzaliztli*.[4]

[3] Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, p. 47.

[4] *Ibid*., pp. 514-515.

Siempre sorprende la similitud ritual entre los mexicas y los cristianos, ambos fundamentan su fe en el sacrificio y en la ingestión de la carne que se ha trocado en divina –ya de víctimas propicias que son ataviadas como el dios y se transforman en él, ya del mismo Dios hecho hombre, en los dos casos–. Comer la carne de la divinidad equivale a la comunión y al conocimiento.

La carne humana preparada para comer es el tema que se vuelve obsesivo para Olivia tras su visita a las ruinas de Montealbán. Ella consigue develar parte de uno de los misterios que subyacen en la comida que potencia su placer,[5] mientras su marido observa a distancia, no sin cierto escándalo, el interés de su mujer. Él proyecta su desconcierto nuevamente en una idea equivocada, la del canibalismo unívoco:

> Lo que estaba imaginando era la sensación de sus dientes en mi carne, y sentía que su lengua me levantaba contra la bóveda del paladar, me envolvía en saliva para empujarme después bajo la punta de los caninos. [...] Mientras Olivia me masticaba yo sentía que actuaba en ella, le transmitía sensaciones que se propagaban desde las papilas de la boca por todo su cuerpo, que era yo quien provocaba cada una de sus vibraciones: una relación recíproca y completa que nos implicaba y arrastraba. (p. 63)

El esfuerzo infructuoso del narrador, su andar *dando palos de ciego* y *patadas de ahogado* termina por desesperar a Olivia. Es, precisamente, durante la hora de la comida, espacio sagrado, cuando irrumpe el enojo y toda la frustración emerge inesperadamente en una sola palabra que, del mismo modo que aquélla que se hizo pregunta, acomete apabullante, plena de significados: “¡insípido!” (p. 65). De pronto el personaje masculino no sólo resulta ser monótono, aburrido e inexpresivo sino soso, simplón y desabrido, sin la mínima posibilidad de volverse apetecible. El golpe es de una violencia impía casi mortal.

Sin embargo, la epifanía por fin lo alcanza. Acuden con Salustiano a un sitio arqueológico descubierto hacía poco y ahí, frente a una escultura del *Chac-Mool*, recibe en una frase lo que necesitaba para volverse el compañero de viaje de su esposa: “todos eran potencialmente sacrificadores y víctimas” (p. 66). El ciclo de la continuidad representado en la imagen de una serpiente se muestra ante los ojos del narrador:

[5] Es una lástima que en el cuento los personajes nunca hayan comido pozole. Seguramente este platillo les habría resuelto muchas de sus dudas.

había entendido. Mi error con Olivia era el de considerarme comido por ella, mientras que debía de ser, incluso era (siempre había sido) yo quien la comía. La carne humana de sabor más atrayente es la del que come carne humana. Sólo nutriéndome vorazmente de Olivia dejaré de ser insípido para su paladar. (p. 67)

Así, tras reconocer la verdad, se apresura, a la hora de la cena a elevar el acto de comer a niveles de sublimación. El simple plato de "gorditas pellizcadas con manteca" (*id.*) se convierte en el pretexto para "devorar [...] toda la fragancia de Olivia a través de la masticación voluptuosa, una vampiresca extracción de jugos vitales" (*id.*). Así, en un inicio, comer potencia y, después, se equipara al erotismo. Los dos individuos que comen uno frente al otro se transforman, por complicidad y deseo, en uno:

Toda operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado del deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad. Este término de disolución responde a la expresión corriente de la vida *disoluta*, que se vincula con la actividad erótica. [...] Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los partícipes del juego.[6]

Comer al otro, desgarrar, masticar, tragar simbólicamente al otro implica, de manera obvia e inmediata, la idea del sacrificio ritual y, también, obliga a la visión (imaginaria o no) de la carne:

[Consideremos] ahora la semejanza del acto de amor y del sacrificio. Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es la carne. [...] El movimiento de *la carne* excede un límite en ausencia de la voluntad. *La carne* es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo; pero si, como creo, existe una prohibición vaga y global que se opone, bajo formas que dependen del tiempo y del lugar, a la libertad sexual, entonces *la carne* es la expresión de un retorno de esa libertad amenazante.[7]

En "Bajo el sol jaguar" es la carne del amado, ingerida en un permanente ciclo de continuidad, la que permite recuperar la liber-

[6] Georges Bataille, *El erotismo*, p. 22.
[7] *Ibid.*, p. 97.

tad y, con ella, el erotismo. A partir de la carne del otro uno vuelve a ser –y viceversa–, y, también, empieza a ser con el otro en una suerte de comunión que los acerca a lo divino y, por ende, a lo eterno:

> nuestros dientes empezaron a moverse lentamente con ritmo parejo y nuestras miradas se clavaron la una en la otra con una intensidad de serpientes. Serpientes sumidas en la pasión de tragarnos mutuamente, conscientes de ser a la vez tragados por la serpiente que incesantemente nos digiere y asimila en el proceso de ingestión y digestión del canibalismo universal que pone su impronta en toda relación amorosa y anula los límites entre nuestros cuerpos y la sopa de frijoles, el huachinango a la veracruzana, las enchiladas... (p. 70)

"¿Sientes?" es la pregunta; pero en su versión desglosada, traducida al formato claro y llano del imperativo se traduciría así: Siénteme y siéntete en cada olor, en cada forma, en cada textura, en cada sonido, en cada sabor. Siéntenos cómo cuando como, te como, me como.

Bibliografía

BATAILLE, Georges, *El erotismo*, trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. México, Tusquets, 1997.

CALVINO, Italo, *Bajo el sol jaguar*, trad. Aurora Bernardez. Buenos Aires, Tusquets, 1990.

SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México. Porrúa, 1992.

Defensa de la poesía y su ejecutor en el libro XIV de las *Genealogie deorum gentilium* de Giovanni Boccaccio

Fernando Ibarra
Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco
Universidad Nacional Autónoma de México

A pesar de los innumerables estudios sobre la obra de Giovanni Boccaccio, la historia de la tradición textual de las *Genealogie* (o *Genealogia*) *deorum gentilium* todavía es incierta. Alberto Bacchi della Lega, en su decimonónica *Serie delle edizioni delle opere di Giovanni Boccaccio latine, volgari, tradotte e trasformate*, indica las ediciones impresas que considera realmente existentes a partir de catálogos de libreros europeos de un cierto renombre. En su repertorio, se percibe el notable interés generado por esta obra en el siglo XV; prueba de esto son las numerosas ediciones parciales o totales del texto. La *editio princeps*, al parecer, vio la luz en Colonia o en Venecia en 1472. Sin embargo, sesenta años después, el interés filológico promovió la revisión integral de la obra de Boccaccio, gracias a lo cual se editó en Basilea una versión latina *vulgata*, corregida y enmendada. A mediados del siglo XVI y durante el XVII aparecieron al menos ocho vulgarizaciones integrales en lengua toscana que se reimprimieron varias veces, en Venecia, obviamente. Llama la atención que a finales del siglo XV el libro no sólo se haya vulgarizado al francés en París, sino que se imprimió sobre pergamino en una edición ilustrada; lo que permite suponer el reconocimiento que recibió la obra de Boccaccio y, dicho sea de paso, la influencia que ejerció sobre autores franceses como Cristine de Pizan. Hay noticias de otras dos versiones francesas en el siglo XVI y después, al igual que ocurre con otras obras latinas de este autor, no hay más registros sino hasta el siglo XIX.[1] En 1894, Oscar Hecker identificó una redacción autógrafa de las *Genealogie* de Boccaccio en un códice de la Biblioteca Laurenziana (LII 9) y en 1951 se publicó en Italia una edición crítica que difería mucho de las ediciones anteriores ya sea manuscritas o impresas. Con esto se sustituyó la edición *vulgata* y se dio autoridad al nuevo autógrafo que, sin embargo, no

[1] Cfr. Alberto Bacchi della Lega, *Serie delle edizioni delle opere di Giovanni Boccaccio latine, volgari, tradotte e trasformate*, pp. 13-19.

puede afirmarse que corresponda con la última voluntad de autor. De las *Genealogie* hay dos versiones autógrafas: la ya mencionada escrita entre 1363 y 1366 y otra de 1371, que casi de inmediato, por insistencia de Hugo de Sanseverino, y sin la total aprobación de Boccaccio, fue difundida a pesar de estar colmada de errores mecánicos. Al no poder definirse cuál de los dos autógrafos corresponde al *codex optimus*, al filólogo contemporáneo no le queda más que justificar su elección e indicar las diferencias en aparato crítico.[2] La redacción de las *Genealogie Deorum gentilium* tuvo su primer germen después de la escritura del *Decameron*. En este momento Boccaccio tendría más de cuarenta años y muchos problemas económicos que le causaron innumerables preocupaciones –a pesar de sus puestos diplomáticos en Florencia. A los cincuenta años tuvo la oportunidad de recibir apoyo como eclesiástico, pero hubo en su ánimo una toma de conciencia moral y literaria que lo alejó de los temas humanos que tanto le interesaron en su juventud y, siguiendo el ejemplo del admirado Petrarca, se inclinó hacia el culto humanístico de la erudición y el estudio de los autores de la antigüedad. Esta segunda etapa de su vida no sólo dio como frutos importantes obras enciclopédicas y de reflexión literaria, sino que le permitió ser el eje del desarrollo del humanismo florentino, acompañado por personajes como Coluccio Salutati, Filippo Villani y Luigi Marsili. En este contexto Boccaccio encontró las posibilidades de investigar y escribir las *Genealogie deorum gentilium* (*Genealogías de los dioses paganos*), un compendio de historias que, a lo largo de trece de los quince libros que las componen, trazan las ramas genealógicas de las diversas familias de la mitología griega y latina.

En el Proemio queda muy claro que la intención de Boccaccio es establecer árboles genealógicos que partan de una raíz común a una estirpe divina hasta llegar a las ramas más alejadas. En la carta introductoria dirigida a Hugo IV, rey de Chipre, Boccaccio manifiesta seguir su mandato de elaborar un texto sobre mitología, con la advertencia de que una obra de tal erudición debería ser tarea de una persona mayormente capacitada, en este caso, de Petrarca, quien conocería con mayor precisión las narraciones mitológicas y contaría, además, con un mayor grado de elocuencia. Sin embargo, Donnino da Parma, emisario del rey de Chipre arguye que Petrarca

[2] Véase Giovanni Boccaccio, *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine, Epistole*, a cura di Pier Giorgio Ricci, pp. 1280-1282 y Angelo De Gubernatis, *Giovanni Boccaccio. Corso di lezioni fatte nell'Università di Roma nell'anno 1904-1905*, p. 459 y ss.

está demasiado ocupado en otras actividades y por eso el rey pensó en otra persona de análogos alcances para tan importante empresa. Tomando en consideración la profunda admiración hacia Petrarca, es posible que las palabras de Boccaccio no formen parte de la consuetudinaria *captatio benevolentiae* –fundamental en los tratados de la época–, sino de una autocrítica al poner en relación su oficio con el de su maestro, del cual, según comenta De Gubernatis con cierta dolencia, "essendo egli stesso [Boccaccio] astro di prima grandeza, si rassegnò ad essere satellite continuo".[3]

Para Boccaccio, el trabajo de recopilar datos no resultó simple porque las fuentes consultadas estaban compuestas tanto de ediciones de los clásicos poco contaminadas hasta textos de tercera mano, de oscura comprensión o pasados por el tamiz del olvido o de la censura cristiana. Ante tal riqueza de datos, Boccaccio tomó una posición que lo reafirma como humanista: analizó la naturaleza de las fuentes, las clasificó y creó taxonomías que le permitieron distinguir entre un dios, un semidiós y un ser humano deificado –que en ocasiones podían resultar homónimos. Por tal razón en las *Genealogie* hubo lugar para al menos cinco Minervas, tres personajes llamados Venus, etc. En la mayor parte de los casos, se cita la fuente o se indica que la información forma parte del propio pensamiento. Lo más importante, según mi parecer, es que no hay contundentes elementos que den cuenta de una actitud de reprimenda o de prejuicio frente a dichos recursos; al contrario, cuando se encontraba frente a una interpretación que le parecía errónea, el autor no dudaba en desplegar su erudición y pericia filosófica para refutarla, en ocasiones con argumentos no sólo convincentes, sino ingeniosos y altamente poéticos.

A pesar de tantas lecturas, un hombre como Boccaccio no pudo concebir el mundo sin tener referentes bíblicos como puntos de apoyo cronológico, así pues, en su libro afirma que cuando Abraham era todavía adolescente la mitología comenzó a difundirse, y que su función primaria era la explicación alegórica a las inquietudes humanas. Más allá de rechazar los relatos mitológicos por apartarse del espectro cristiano, Boccaccio los acogió como producto del intelecto humano y, en ese sentido, fuente legítima de conocimiento. El hecho de que Virgilio o Cicerón se hubiesen ocupado de estos menesteres es prueba de su importancia. Boccaccio parte de un sistema interpretativo alegórico, histórico y moral, aunque no se descarta una posible interpretación anagógica del mito. En este frenesí taxo-

[3] A. De Gubernatis, *op. cit.*, p. 516.

nómico seguramente imprecisiones y sobreinterpretaciones tuvieron cabida, pero esto no demerita la capacidad de discernimiento; entre otras cosas, porque el análisis parte incluso de la etimología del nombre de la deidad. Todos estos elementos contribuyen a formar una imagen completa del personaje pagano y a distinguir sus distintas advocaciones o funciones dentro o fuera de un sistema de creencias determinado.

El libro XIV de las *Genealogie*, sin embargo, difiere del resto porque aquí Boccaccio se dirige al rey Hugo VI de Chipre, como representación arquetípica del soberano protector de las artes, para desplegar los argumentos que el desdén humano pone contra el oficio literario, no sólo con el fin de proteger el libro apenas escrito de posibles ataques, sino para defender la poesía y la actividad intelectual en general (y se prolonga en una autodefensa en el libro XVI). A manera de tratado, el escritor presenta la poesía, el poeta y sus circunstancias como materia de estudio, para después dedicarse a la enumeración de añejos argumentos contrarios al arte y su posible amparo. De este modo, afirma que la invención de historias no es una actividad dañina, sino útil; de hecho, Jesucristo ejercía la construcción de fábulas en sus prédicas porque bajo el sentido literal de las palabras se pueden esconder significados edificantes para el ser humano. Y así como no se puede decir que por esto Jesús haya sido un mentiroso, tampoco los poetas lo son; sobre todo si se toma en cuenta que para Boccaccio la diferencia entre artificio poético y mentira era muy clara, porque mientras el *exquisiti usum eloqui* constituye un reto intelectual en beneficio del lector, el engaño es absolutamente premeditado en su perjuicio.

Boccaccio conocía aquella parte de la *República* donde se apunta la inconveniencia de que los poetas vivan en los centros urbanos. A este respecto, su argumentación, sin embargo, no brinda muestras contundentes de raciocinio supremo. Para poder debatir con Platón, distingue dos tipos de poesía, la que es cómica y la que no lo es; y no duda en sugerir que Platón habría querido que la ciudad estuviera repleta de poetas de alto nivel que practicaran esta última. La poesía cómica se divide en dos categorías: una artística y edificante como la de Plauto y Terencio, y otra que exalta los vicios humanos y está llena de hipocresía y falsedad, por lo que corrompe el ánimo humano y es susceptible de todo desprecio. Justamente los creadores de este tipo de poesía deben ser expulsados por nocivos, no los buenos poetas: "Simili poeti [...] non solamente li aborrisce la religione cristiana, ma anco la stessa paganità li rifiutò. Questi veramente istimo esser quei

che Platone comandò che fossero cacciati dalla città. io anzi ritengo che non pure dalle città ma dal mondo debbano esser cacciati" (pp. 1045-1047).[4] Es imposible creer que un filósofo de la talla de Platón fuera capaz de menospreciar la labor poética, por eso Boccaccio no vacila en esclarecer el problema como un error de interpretación promovido por los detractores de la poesía. Evidentemente es más fácil creer el supuesto error de los enemigos que el giro interpretativo que se propone en las *Genealogie*.

Que los poetas prefieran la soledad no es motivo de crítica alguna, pues la soledad alejada de entornos urbanos es el *locus amœnus* ideal para la inspiración. Gracias a la soledad, sobre todo a la campestre, pueden nacer con mayor esplendor las grandes obras de la mente humana, según Petrarca (*Fam*. XVII, 5). No hay que olvidar que era muy común la creencia de que el poeta necesitaba la soledad para poder desarrollar su actividad intelectual, y no es por falta de capacidad de interacción, como lo demuestran los numerosos ejemplos de poetas que cultivan la amistad con personajes de los más altos eslabones sociales. Según Boccaccio, si el poeta prefiere vivir en soledad es por razones meramente prácticas e intrínsecas a su oficio, pues "non nei mercati, non nei palazzi pubblici, non nei teatri [...], è conceduta la meditazione delle cose sublimi, senza la quale quasi continua non ponno né immaginare né finire gli immaginati poemi" (p. 973). Aunque pudiera presentarse una cierta contradicción con lo dicho sobre Platón, en cierta medida el filósofo tenía razón en expulsar a los poetas porque para ellos la ciudad no es un campo de cultivo ideal, nunca por menosprecio. Evidentemente el tópico del poeta solitario no es invención de Boccaccio: ya Petrarca había abundado sobre el tema en *De vita solitaria* y Boccaccio insistió en la soledad como condicionante para la inspiración y el trabajo eficaz del hombre de letras en el *Tratatello in laude di Dante*. Por lo demás, en el *Decameron* resulta imprescindible que los diez jóvenes se aparten de la ciudad para desarrollar su potencial imaginativo.

La poesía para Boccaccio es, entre otras cosas, instrumento pedagógico que puede conducir al bien, por lo que no acepta que se considere pecado mortal leerla ni que las musas sean las causantes de los vicios del lector. En el capítulo XIII del *Philobiblon* Ricardo de Bury afirma que en la poesía también se puede encontrar la ver-

[4] Todas las citas de las *Genealogie* han sido tomadas de la edición bilingüe de Pier Giorgio Ricci de las obras menores en verso y prosa de G. Boccaccio. En todos los casos la página se indica entre paréntesis.

dad: "Infatti è possibile scoprire una verità naturale o storica che si nasconde sotto il linguaggio figurato".[5] Ya Horacio en su *Ars poetica* (vv. 33-343) sostenía que la intención de los poetas era servir provechosamente y procurar deleite, es decir, mezclar lo útil con lo dulce. Para rematar sus argumentos al respecto, Bury cita a Beda "el Venerable", quien explicó hacia el siglo VIII d. C. que la lectura de la poesía pagana servía para deleitar o instruir, e incluso para su aplicación eficaz en el estudio de los textos sagrados. Por su lado, Boccaccio parte del presupuesto que tanto la poesía como la filosofía son hijas de Dios y ambas merecen ser tratadas con la misma dignidad. El origen divino hace de la poesía una ciencia emanada de la sapiencia divina –no una simple facultad–, y por lo tanto es perfecta, inmutable y eterna "fondata e fermata sopra eterni princípi, la quale in ogni luogo e in ogni tempo è quella medesima né mai conquistata da alcun moto" (p. 917). Además permite a los poetas expresarse de manera fascinante para revelar verdades escondidas. Si pocos la aman es porque no a todos los seres humanos les fue conferida la inclinación hacia la virtud y la verdad.

Boccaccio dirige su defensa de la poesía, sobre todo, contra los ignorantes, contra los que fingen ser hombres cultos y contra los hombres de leyes que, según la exposición del tema, son los mayores adversarios de la actividad poética porque ésta es incapaz de transformar sus beneficios en bienes materiales. Aunque son muchos los individuos que pueden caer en la categoría de "ignorantes", Boccaccio se refiere particularmente a los que, ignorando, se atreven a señalar los presuntos errores de los demás, sin el mayor decoro ni conocimiento de causa. "Sono questi, per lasciare il resto del volgo, alcuni uomini pazzi, i quali hanno tanta loquacità e detestabile arroganza, che si presumono gridando dar sentenza contra tutte le cose d'ogni lodatissimo uomo, sprezzandole e facendone niun conto, e, pur che possano, biasimandole con vergognose parole" (p. 903).

El desdén por aquellas profesiones que comparten con la poesía el interés por el mundo y todo lo que se relacione con el hombre dio pie a numerosos denuestos contra filósofos, médicos, matemáticos, astrólogos, alquimistas, profetas, etc., no sólo en la Península Itálica sino en varias partes de Europa. Baste recordar las *Invective contra medicum* de Petrarca donde lanza serias acusaciones sobre el oficio de los médicos llenas de agresividad e indignación:

[5] Riccardo da Bury, *Philobiblon o l'amore per i libri*, trad. Riccardo Fedriga, cfr. para estas menciones las pp. 153-157.

> [medico,] quante volte te l'ho già detto! Invano schiumi di rabbia contro i poeti: dai colpi nell'aria, t'infurii contro il vento. [...] Che cervello di piombo! Non riesci a capire questo, benché la filosofia e la logica ti appartengano! E ti meravigli se ti chiamo sordo e cieco, e se dico che sei di sasso! A che serve parlare con te, piuttosto che con qualcuna di queste rocce che sovrastano il Sorga? Se non che, forse, quella risponderebbe qualcosa, mentre tu non rispondi affatto alle domande.[6]

Partiendo de algunas afirmaciones contenidas en las *Genealogie*, pareciera que la incomprensibilidad es mutua, es decir, ni los médicos ignorantes están capacitados para interactuar con los poetas, ni los hombres de letras sabios pueden prestar oídos a las palabras necias de aquéllos: "Questi [ignoranti] veramente puzzano di cosí fetida infamia, che gli uomini saggi con pazienza potrebbero udire piuttosto gli asini ragliare, i porci grugnire e mugghiare i buoi, ma udir loro non possono" (p. 905). Y sin embargo, la discusión continúa.

En lo referente a los hombres cultos, también hay que hacer distinciones: por un lado existen personas que se acercan a las letras con humildad y paciencia, sin arrogancias ni elevadas pretensiones; por otro, hay quien, tras un conocimiento superficial de la filosofía u otra materia del conocimiento humano, se considera ya una autoridad en el ramo y no duda en externar su cultura con preguntas de difícil respuesta, con comentarios eruditos o, simplemente, con gestos de histrión para hacer creer con el cuerpo lo que no pueden con la razón. Estos personajes "con una certa diceria mostrano essere sprezzati con affermare che, tratti dalla dolcezza della teologia, si sono dati a cose piú eccelse" (p. 907), o, peor aún, "fanno professione di santità, pietà e giustizia, spesse fiate usando quella parola profetica 'lo zelo del Signore mi rode'" (p. 933). Según Boccaccio, no se trata más que de pretextos para evitar ser interrogados sobre lo que en realidad no saben, o bien, para demostrar repulsa hacia ciertos argumentos por considerarlos viles y no dignos de su elevado intelecto. Entre estos hombres se encuentran varios legistas, notarios y jueces que suelen ganar dinero con las lágrimas ajenas y, en consecuencia, son acreedores de un cierto reconocimiento social, temporal y mundano, por lo que nunca alcanzarán la inmortalidad que dan las letras. En el caso de los juristas, a pesar de sobresalir

[6] Francesco Petrarca, *Invective contra medicum. Invectiva contra quemdam magni status homniem sed nullius scientie aut virtutis*, ed. Francesco Bausi, p. 151. Acerca de éste y otros debates retóricos en defensa de la poesía, véase Georg Voigt, *Pétrarque, Boccace et les débuts de l'humanisme en Italie*, trad. M. A. Le Monnier.

por la riqueza y elegancia de sus bienes "spessissime fiate muore il nome con il corpo" (p. 919). Por el contrario, el fruto poético tiende a perdurar a lo largo del tiempo, y con él, el prestigio de su creador.

Aunque no hay noticias de que Burry y Boccaccio se hubieran conocido,[7] las inquietudes que se manifiestan en el *Philobilon* (1344) coinciden con los temas expuestos en el libro XIV de las *Genealogie* que, por lo demás, expone varios de los puntos que ya antes se habían desarrollado en la segunda parte del *Trattatello in laude di Dante* (1360 *ca*.), y se ofrece como una prolongación de las discusiones que Petrarca había lanzado en las *Invective contra medicum* décadas antes (1352-1357 *ca*.). Desde esta perspectiva el texto de Boccaccio establece un diálogo indirecto con los primeros humanistas del resto de Europa. Aunque el objetivo es el mismo, el *Philobiblon*, la *Invectiva* y las *Genealogie* brindan tres modelos del manejo de la retórica muy diferentes. Ricardo de Burry transmite sus reflexiones a través de la voz misma de los libros que se lamentan amargamente de los vicios de sus usuarios y propietarios. Petrarca elabora su argumentación mediante cadenas de amplificaciones y sinonimias, donde puede ser admirable la técnica, mas no siempre la agudeza. Boccaccio fortalece sus argumentos con una enorme cantidad de ejemplos que apoyan en todo momento su confutación contra los hipotéticos ataques de quien desdeña la actividad poética. Estos ejemplos son una muestra de la erudición del escritor y gracias a ellos se puede reconstruir el *corpus* bibliográfico que conformaba su repertorio cultural. Cabe decir que cuando Boccaccio recurría a ejemplos de la antigüedad, no perdía del todo la conciencia histórica, aunque en su obra hay varios anacronismos forzados por la necesidad de sustentar afirmaciones que, por principio de autoridad, no podían ser defendibles. ¿Cómo podría un humilde florentino manifestar su desacuerdo rotundo con Platón, Boecio, San Agustín o Santo Tomás? –por no hablar de las Sagradas Escrituras. Con Isidoro la actitud es diferente y novedosa porque, al conocer el griego, Boccaccio pudo comprobar con verdaderos argumentos lingüísticos que varias de las afirmaciones del santo eran imprecisas. Si bien Boecio afirma que las musas son mujerzuelitas de las que conviene escapar, Boccaccio logra demostrar que el filósofo se refería a las musas de la mala poesía cómica y luego, haciendo uso de su astucia,

[7] En una carta de Petrarca (*Fam*. III, 1) queda de manifiesto que él sí tuvo algún contacto con Bury en Aviñón hacia 1338. Más que la cultura y la elocuencia, Petrarca admiraba de Bury la enorme cantidad de libros que componían su envidiable biblioteca.

toma ejemplos de los textos religiosos para demostrar que también los padres de la Iglesia y los historiadores frecuentemente participan de la poética actividad sin cometer falta alguna, como se puede observar también en el *Trattatello in laude di Dante*:

> Dico che la teologia e la poesia quasi una cosa si possono dire, dove uno medesimo sia il suggetto; anzi dico più: che la teologia niuna altra cosa è che una poesia di Dio. E che altra cosa è poetica finzione, nella Scrittura, dire Cristo essere ora leone e ora agnello e ora vermine, e quando drago e quando pietra, e in altre maniere molte, le quali volere tutte raccontare sarebbe lunghissimo? che altro suonano le parole del Salvatore nello evangelio, se non uno sermone da' sensi alieno? il quale parlare non con piú usato vocabolo chiamiamo "allegoria".[8]

No es casual que Boccaccio dedique varias páginas a la defensa de la pobreza del hombre de letras. En aquel momento la sociedad había sufrido cambios tan importantes como el uso de la moneda como pago de bienes y servicios y la hegemonía de la burguesía mercantilista que promovía la acumulación de riquezas. Las *Genealogie* nacieron justamente en el momento que la tripartición estamentaria de la sociedad feudal había dejado de tener algún tipo de validez *de facto* en gran parte de Europa y el pensamiento laico comenzó a generar admirables frutos. La pobreza en el poeta es una elección voluntaria que armoniza con la naturaleza. Falsa será la poesía ejercitada con la finalidad de agradar a alguien o de obtener la fama a ultranza. Varios opinan que la labor de los poetas, al no dar como producto un bien material medible pecuniariamente, no tiene valor alguno, y por tal motivo en el cuarto capítulo del libro XVI de las *Genealogie*, Boccaccio ensaya una breve apología de la pobreza. Evidentemente esta pobreza es relativa, es decir, no se trata de una pobreza extrema entendida como carencia de los elementos básicos para la supervivencia, sino de una ausencia de excedentes banales. Si bien el rechazo a la riqueza formaba parte de los tópicos literarios de la época, no hay que olvidar que Boccaccio sí tuvo contacto directo con personajes notables por su poder adquisitivo, sobre todo en su juventud, mientras se dedicaba a los negocios del padre en Nápoles. Además, la riqueza de bienes materiales es una constante fuente de conflictos interpersonales, como se puede comprobar leyendo el *Decameron*. En este sentido es válido creer que las críticas contra la riqueza, más que componentes retóricos, son

[8] G. Boccaccio, *Opere in versi*, p. 62.

verdaderos veredictos nacidos a partir de la observación directa –e incluso de la experiencia– del elemento en juicio. En una carta a Pino de' Rosi (1361 *ca.*), Boccaccio afirma que "la povertà è esercitatrice delle virtú sensitive e destatrice de' nostri ingegni, laddove la ricchezza e quelle e questi addormenta, e in tenebre reduce la chiarezza dello intelletto"; y más adelante concluye que "le ricchezze dipingono l'uomo e con i lor colori cuoprono e nascondono non solamente i difetti del corpo, ma ancora quelli dell'anima, che è molto peggio. La povertà nuda e discoperta, cacciata l'ipocrisia, sé medesima manifesta e fa che dagl'intendenti sia la virtú onorata, e non gli ornamenti".[9] Por un lado, el trabajo contribuye al desarrollo de "le virtù sensitive", es decir, la pobreza sería la madre de las virtudes porque, para satisfacer las carencias, el hombre desarrolla habilidades creativas; mientras que una vida sedentaria atrofia las capacidades del hombre en detrimento de su intelecto. Por el otro, la pobreza permite que las virtudes se vean con una cierta transparencia porque no hay adornos que las oculten. En las *Genealogie* aparece una pobreza bifrontal que puede ser una inofensiva "scarsezza di beni caduchi" y al mismo tiempo una complicada "infermità d'animo" cuando se vuelve crónica la necesidad de acumular riqueza, al grado de volver al hombre avaro y temeroso. De estos dos tipos de pobreza,

> la prima fu de' poeti, i quali costoro chiamano poveri: onde assai gli bastava pur che avessero tanto che gli sostentasse la vita. Con la guida di questa infatti, volendo, conseguiamo la libertà, la tranquillità dell'animo, e appresso il lodevole ozio, con i quali mezzi vivendo in terra gustiamo le cose celesti. Questa è posta in sul sodo, né teme minacce ovvero punture della Fortuna, che rovescia le cose mondane. (p. 923)

El impulso que Boccaccio dio a los estudios de la antigüedad clásica no fue en ningún momento menor al de Petrarca, es más, podría decirse que este último penetró con mayor decisión, como se puede ver en varios de sus textos. No es casual que haya decidido nombrar sus obras y sus personajes con vocablos derivados del

[9] Francesco Corazzini, *Lettere edite e inedite di Messer Giovanni Boccaccio tradotte e commentate*. Las citas son de pp. 78-79 y 81. Una idea similar aparece ya en *Amorosa visione* XXXII: "Ricchezza adunque, quando avien ch'è assai, / piú fa indigente il suo posseditore, / con piú pensier, con piú pena e piú guai" (vv. 57-59). En cambio, el hombre pobre "di tal cosa non geme / né sonno perde di timor leggiero, / e sol del viver suo 'l pensiero 'l preme" (vv. 45-47).

griego, ni que sus textos enciclopédicos como *De mulieribus claris* o *De montibus, silvis, fontibus et de nominibus maris* contengan un alto número de referencias mitológicas, citas y reflexiones sobre escritores paganos. En este sentido, las *Genealogiae* son una apoteosis de la atracción por el grecolatino pasado literario. De hecho en el mencionado códice Laurenciano, las citas de versos homéricos están escritas en griego; los trazos son poco precisos y hay algunos errores de transcripción debidos, sin duda, o a un conocimiento parcial de la lengua o a una *lectio* que Boccaccio no supo enmendar, según comenta De Gubernatis.[10] No obstante las vaguedades en la práctica del griego, quizá el aporte mayor del poeta a los estudios históricos y literarios fue el rescate de los poemas de Homero que, durante todo el Medioevo, circularon como historias de Troya en contaminadas versiones parciales. Hacia 1360, Boccaccio conoció a Leoncio Pilato, uno de los pocos hombres de letras que dominaba perfectamente el latín y el griego, y lo invitó a Florencia para que le diera clases de griego y para realizar algunas traducciones. Nunca imaginó que tendría la enorme fortuna de ver cómo se gestaba frente a él y en su propia casa la primera versión genuina en latín de la *Ilíada* y la *Odisea*. Quedó, sin duda, maravillado al conocer aquellos poemas tan ampliamente comentados e idealizados a lo largo de la historia, pero en versión original:

> Il Boccaccio ebbe la fortuna, dopo averla richiesta e sollecitata, di vedere come nasceva sotto i suoi occhi, dal testo originale, quasi una statua dal marmo pario, la prima versione genuina in latino dell'*Illiade* e dell'*Odissea* fatta da Leonzio Pilato; egli assisteva a questo sforzo del maestro, a quel modo, e con quella diligenza curiosa ed attenzione appassionata con cui i giovani artisti del Rinascimento imparavano l'arte della pittura o della scoltura nella bottega de' primi grandi maestri che disegnavano su le tavole od affrontavano in marmo greggio.[11]

Lamentablemente Leoncio Pilato lo abandonó después de tres fructíferos años y murió poco tiempo después fulminado por un rayo cuando una tempestad lo sorprendió en el viaje de regreso a casa. Con su partida la instrucción de Boccaccio quedó sin guía, pero el interés persistió hasta el momento de su muerte. Su conocimiento del griego –aunque parcial– y su amplísima cultura hicieron de Boccaccio uno de los promotores más importantes de la cultura

[10] A. De Gubernatis, *op. cit.*, p. 469.
[11] *Ibid.*, p. 464.

griega en Italia. Petrarca, en cambio, admiraba a los poetas griegos pero no se dio a la tarea de conocer su lengua; de hecho, parece que tenía algunas obras de Platón en lengua original que guardaba celosamente, sin entenderlas, y, cuando finalmente decidió prestarlas a Boccaccio para que Leoncio las tradujera, ya era demasiado tarde. Las obras de Platón, tan citadas por ambos escritores, llegaron indirectamente en forma de comentarios o glosas. De ahí que Boccaccio no haya entendido la circunstancia en la que el filósofo proponía la expulsión de los poetas de la *polis*.

El intercambio epistolar entre Petrarca y Boccacio permite conocer una relación cooperativa entre los dos poetas que, seguramente, era la misma entre escritores de otras latitudes. Se sabe que Boccaccio le regaló obras de san Agustín, de Varrón y de Cicerón, copiadas por él mismo, y que tuvieron múltiples encuentros dentro y fuera de Florencia. Tanta fue la fiel admiración que Boccaccio era capaz de sentir por Petrarca que en su correspondencia pide disculpas por haber exagerado en manifestar su admiración por Dante y lo regaña por desdeñar el título de poeta –aunque la obra de Petrarca deja bien claro que cualquier tentativa de humildad por parte de este escritor es mera modestia ilusoria.

En varios momentos Boccaccio manifiesta explícitamente la deuda que tiene con Petrarca. Las observaciones en torno a la poesía que se encuentran el las cartas de este último dejan claro que él no aceptaba ser el rey de los poetas, que los verdaderos poetas son pocos en comparación con los falsos y que el estudio de los poetas de la antigüedad, a pesar de ser paganos, no es perjudicial para los cristianos. Curiosamente, estas mismas reflexiones también forman parte de varios de los capítulos de *Philobiblon*.

Estudiando la tradición poética italiana desde sus orígenes, uno se puede dar cuenta de que, fuera de los juglares, no existe históricamente la figura de poeta de oficio. Por esto es relevante que el contexto florentino del siglo XIV haya permitido el nacimiento del intelectual-literato capaz de dar justo valor a las letras y de reflexionar sobre su propia actividad. Gracias a su labor, el estudio de las "letras humanas" –que siglos atrás servía como un primer paso hacia el posible acercamiento a las "letras divinas"– comenzó a gozar de autonomía: los estudiosos ya no sintieron el impulso de transformar en alegoría cristiana los elementos literarios del pasado, sino que empezaron a verlos desde un ángulo más bien diacrónico donde, en el mejor de los casos, se podían encontrar coincidencias y casualidades que no tendrían por qué interferir con la fe personal

o colectiva. Sin embargo, sí hay lugar para la proyección religiosa. Según Boccaccio, si los paganos pudieron participar de la poesía fue de manera artificial mediante el estudio y el raciocinio mientras que los hebreos lo hicieron por inspiración divina.

Boccaccio y los demás intelectuales de aquellos años de algún modo fueron los fundadores de la crítica literaria y de la reflexión metapoética modernas y genuinas. No hay que olvidar que ninguno de ellos conoció la *Poética* de Aristóteles ni siquiera por fuentes indirectas y no es del todo demostrable que hayan tenido a la mano una versión completa del *Ars poetica* de Horacio. Esto explica por qué es relevante que Boccaccio no conciba la poesía como imitación de la filosofía, sino de la naturaleza y por qué no se establece ningún paralelismo con el famoso *Ut pictura poesis* que tantos debates desató durante los siglos XVII y XVIII. Siendo así, las *Genealogie Deorum gentilium* son una obra original de reflexión personal que vale la pena estudiar por su riqueza cultural, desde su justa ubicación, dentro del mundo de las ideas del pensamiento occidental.

La impresionante erudición del libro le valió ser fuente de conocimiento mitológico durante varios siglos. Incluso fue de gran peso para la proliferación de estudios sobre iconología y de literatura emblemática durante el Renacimiento. A pesar de la importancia de las *Genealogie* el interés por transcribirlas, imprimirlas y publicarlas disminuyó rápidamente. Durante el siglo XV hubo varias versiones tanto en latín como en toscano, aunque no todas totales. En los siglos XV y XVI también vieron la luz algunas traducciones en francés y español, pero, a juzgar por la calidad y la cantidad de ediciones, es innegable que el texto cayó en una relativa obsolescencia, y no por desinterés en el tema mitológico, sino tal vez por la falta de pertinencia que se nota en el método que siguió Boccaccio. Al parecer los pocos ejemplares que sobrevivieron al paso de los años y al descuido humano se mantuvieron encerrados en bibliotecas junto a otros textos que se consideraron de mayor importancia para el estudioso de los siglos posteriores. Esta gran enciclopedia mitológica pasó de ser el *vademecum* de poetas y eruditos a una curiosidad bibliográfica de torpe difusión; sobre todo si se compara con la fortuna que tuvieron otros textos latinos del mismo autor como el *De mulieribus claris* o el *De casibus virorum ilustrium*.[12] La traducción más reciente de las *Genealogie* en italiano salió a la luz

[12] Para una relación de las ediciones anteriores al siglo XX, véase A. Hortis, *op. cit*., pp. 902-904 y José María Lucía y Víctor Sama, "Bibliografía 1975-2000", en María Hernández Esteban ed., *La recepción de Boccaccio en España*. Actas del Seminario Internacional Complutense, 18-20 de octubre de 2000, pp. 575-602.

en 1998. En lengua castellana, fuera de los manuscritos antiguos –en general parciales o colmados de imprecisiones–, el texto no contó con una traducción integral hasta 1983.[13] Al parecer el interés por el texto resurgió a partir de los estudios sobre la difusión en Europa de la mitología durante el Renacimiento. El conocimiento de las *Genealogie* constituye una herramienta utilísima para los estudiosos del arte o la literatura antiguos, ya que no siempre es pertinente recurrir a la interpretación contemporánea muy bien documentada de un determinado mito cuando el escritor o el artista plástico de los siglos XIV-XVII encontraron el tema de su obra en alguna de las versiones mitológicas que conoció Boccaccio, independientemente de su validez actual. Sea pues el tiempo quien recupere de esta magnífica obra del prehumanismo italiano el valor y la difusión merecidos.

Bibliografía

Álvarez Morán, María Consuelo, Rosa María Iglesias montiel, "La traducción de la *Genealogia deorum* y su papel de difusora de la Mitología Clásica", en María Hernández Esteban, ed., *La recepción de Boccaccio en España*. Actas del Seminario internacional complutense. 18-20 de octubre 2000, *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, 2001, N. extraordinario, pp. 215-239.

Bacchi della Lega, Alberto, *Serie delle edizioni delle opere di Giovanni Boccaccio latine, volgari, tradotte e trasformate*. Bologna, Gaetano Romagnoli, 1875.

Boccaccio, Giovanni, *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole*, a cura di Pier Giorgio Ricci. Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.

Boccaccio, Giovanni, *Genealogia deorum gentilium*, trad. V. Zaccaria, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vols. VII-VIII. Milano, Mondadori, 1998.

[13] Se tradujo como *Genealogía de los dioses paganos* por Ma. Consuelo Álvarez Morán y Rosa Ma. Iglesias Montiel. Las traductoras ofrecen una reseña de su trabajo en "La traducción de la *Genealogia deorum* y su papel de difusora de la Mitología Clásica" en *La recepción de Boccaccio en España*, p. 215-239. El texto es interesante desde el punto de vista filológico porque subraya las dificultades que impone la lectura en latín, desde el título mismo (¿*genealogia* o *genealogie*?) y sus repercusiones en la traducción. La traducción italiana más reciente estuvo a cargo de V. Zaccaria: *Genealogia deorum gentilium*, en *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio,* a cura di Vittore Branca.

Boccaccio, Giovanni, *Genealogía de los dioses paganos*, trad. Ma. Consuelo Álvarez Morán y Rosa Ma. Iglesias Montiel. Madrid, Editorial Nacional, 1983.

Bury, Riccardo da, *Philobiblon o l'amore per i libri*, trad. Riccardo Fedriga. Milano, Rizzoli, 1998.

Corazzini, Francesco, *Lettere edite e inedite di Messer Giovanni Boccaccio tradotte e commentate*. Firenze, Sansoni, 1877.

De Gubernatis, Angelo, *Giovanni Boccaccio. Corso di lezioni fatte nell'Università di Roma nell'anno 1904-1905*. Milano, Libreria Editirce Lombarda (1906 *ca*.).

Hortis, Attilo, *Studj sulle opere latine del Boccaccio con particolare riguardo alla storia della erudizione nel Medio Evo e alle letterature straniere*. Trieste, Julius Dase, 1879.

Lucía, José María y Víctor Sama, "Bibliografía 1975-2000", en María Hernández Esteban ed., *La recepción de Boccaccio en España*. Actas del Seminario Internacional Complutense, 18-20 de octubre de 2000, *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, 2001. Número extraordinario, pp. 575-602.

Petrarca, Francesco, *Invective contra medicum. Invectiva contra quendam magni status homniem sed nullius scientie aut virtutis*, a cura di Francesco Bausi. Firenze, Le Lettere, 2005.

Voigt, Georg, *Pétrarque, Boccace et les débuts de l'humanisme en Italie*, trad. M. A. Le Monnier. Paris, H. Welter, 1894.

L'*Orfeo* del Poliziano
o degli ideali della cultura umanistica
(Dai *topoi* poetici della 'bellezza snella' e l''età persa', all'emblema dell''artefice')

SERGIO RINCÓN
Universidad Nacional Autónoma de México

A Giuseppina Agnoletto e Mariapia Lamberti

Tum quoque marmorea caput a cervice revulsum
gurgite cum medio portans Œagrius Hebrus
volveret, Eurydicen vox ipsa et frigia lingua
a miseram Eurydicen! Anima fugiente vocabat:
Eurydicen toto referebant flumine ripae.

VIRGILIO, *Georgiche*, IV, vv. 523-527

Durante l'Umanesimo è palese il modo in cui i letterati d'Italia, sia nella cancelleria che nella corte, sia nell'accademia che nell'università, sia nelle botteghe di artisti e stampatori che nelle biblioteche, erano uniti da tre specifici elementi che in coincidenza condividevano nel trattamento delle loro opere particolari, e cioè il culto dei classici e la loro imitazione, il culto delle lettere come l'attività in cui risiede l'essenza stessa dell'*humanitas*, e l'idea laica della dignità dell'uomo, elementi che emersero dalla maturità che la scienza filologica, sulla scia di Petrarca, aveva finalmente raggiunto durante il Quattrocento. Archeologia della parola scritta, la filologia umanistica era ritenuta come "la consapevolezza del passato come tale, e visione mondana della realtà e umana spiegazione della storia degli uomini",[1] secondo i giudizi di una delle piú chiare autorità critiche sull'Umanesimo.

A questo interesse filologico corrisposero opere fondamentali della cultura umanistica. Tra esse indubbiamente le *Miscellanea* del Poliziano simboleggiano ancora oggi l'apice dei trattati filologici quattrocenteschi. Al proposito, Eugenio Garin, il critico a cui accennavamo, conferma la personalità del nostro autore, la cui influenza condusse gli studi di allora sull'antichità classica:

[1] Eugenio Garin, *L'Umanesimo italiano*, p. 21.

> Innanzi alle sue 'miscellanee' Poliziano ha scritto pagine che non costituiscono solo una grande lezione di umanità: esse definiscono un metodo valido in ogni campo di indagine. Si capisce, leggendole, perché il Rinascimento non fu solo tempo d'artisti ma anche di scienziati, di Toscanelli e di Galileo; si capisce perché gli sterili, anche se sottilissimi dibattiti dei fisici e dei logici medievali si fecero fecondissimi solo dopo la nuova lezione, che pur sembrava cosí lontana nel suo significato. Si capiscono i medici nuovi usciti dalle scuole di filologia; e innanzi a quella rigorosissima, e vorrei dire spietata istanza critica, si capisce il dubbio di Cartesio. E si capisce anche perché, per circa due secoli, la cultura italiana dominasse l'intera Europa, e l'Italia potesse sembrare terra feracissima di innumerevoli ingegni filosofici.[2]

Sebbene l'idea di Garin sul Poliziano si potrebbe considerare al primo sguardo come un giudizio avventuroso, non è tale. Si pensi per un attimo che, nell'atmosfera intellettuale quattrocentesca degli umanisti cortigiani, il suo ingegno naturale e la sua formazione classica –filologica, se vogliamo– propiziarono che il Poliziano fosse, come ha notato Natalino Sapegno, "lo scrittore che meglio di tutti trasferisce in un piano poetico i gusti, le tendenze e gli esperimenti letterari dell'Umanesimo".[3]

Dedito allo studio dalla sua infanzia, primogenito di quattro fratelli, nacque Angelo Ambrogini il 14 luglio del 1454 a Montepulciano. Seguendo l'abitudine diffusa fra gli umanisti, cambiò per Poliziano il suo cognome, che derivava dalla latinizzazione del nome del suo paese natale, *Mons Politianus*. Vi abitò fino ai suoi dieci anni, quando, per una vendetta di una familia nemica, venne assassinato suo padre, Benedetto Abrogini.

Dopo il nuovo fidanzamento della madre, l'Ambrogini partí per Firenze, donde non solo fu discepolo di Marsilio Ficino, di Argiropulo, di Landino, di Adronico, ma fu anche membro della Brigata medicea, alla quale entrò con l'aiuto dello stesso Ficino e di Sannazaro, dedicando al Magnifico la sua traduzione dei libri II al V dell'*Iliade*,[4] che aveva intrapreso appena sedicenne.

Nel corso dei quarant'anni che compongono la breve vita del Poliziano, tre sono i momenti che ci conducono alla genesi dell'opera intorno a cui gravita il nostro studio: l'inimicizia tra il poeta e la

[2] *Ibid.*, p. 24.

[3] Natalino Sapegno, "Poeti e prosatori del Quattrocento", *Disegno storico della letteratura italiana*, p. 169.

[4] Anche se non è la prima traduzione del poema omerico, la quale fu realizzata da Leonzio Pilato nel 1360, il lavoro del Poliziano, rispetto a quelli di Leonardo Bruni, Lorenzo Valla, Giovanni Aurispa, Guarino Guarini, Pietro Candido Decembrino, è indubbiamente superiore.

moglie del Magnifico, Clarice Orsini, che era stata da sempre in disaccordo con i metodi pedagogici di Poliziano quando era il precettore dei suoi figli, rimproverandogli di insegnare ad essi solo testi e scritti profani; il conseguente allontanamento dal suo signore; ed il suo definitivo autoesilio da Firenze.

Errante breve tempo, Angelo Poliziano, nel 21 aprile del 1480, fu accolto da Francesco Gonzaga nella sua corte a Mantova, dove, restando da marzo a giugno, scrisse, in ubbidienza ai desideri del suo nuovo signore, *La fabula di Orfeo*. A seconda delle notizie tramandate, il motivo che spinse il Poliziano a scriverla fu festeggiare la doppia cerimonia nuziale: della figlia del Marchese, Clara Gonzaga, con Gilberto di Montpensier, e di Isabella d'Este col primogenito dello stesso Gonzaga. Seppure desta meraviglia che questo poema drammatico, ispirato a uno dei miti piú tragici dell'antichità, sia stato rappresentato in tale occasione, il fatto non è che un indizio del gusto classicistico della civiltà cortegiana, che si stava appropriando, come diremo in breve, delle strutture teatrali diffuse nello spettacolo drammatico religioso.

L'argomento dell'*Orfeo* polizianiano è relativamente semplice, perché segue alcuni elementi già prestabiliti dai classici. È condotto secondo il mito. Euridice fugge il pastore Aristeo, che la insegue per ghermirla, ed è morsa da una serpe nascosta nell'erba. Ella muore e un pastore annunzia ad Orfeo la tragica notizia. Il poeta, oppresso dalla disperazione, intona un lamento sconsolato e cosí cantando scende ai regni di Dite. La dolcezza del canto è tale che Plutone e Proserpina ne sono commossi e gli restituiscono l'amata compagna, a patto che il poeta esca dall'Ade senza guardarla volgendosi in dietro. I due s'avviano, ma la tentazione vince Orfeo, che si volta, ed Euridice gli è ritolta dalle potenze infernali. Egli tenta di inseguirla, ma è in vano. Una Furia si para dinanzi a lui e lo sconsiglia a voler forzare le leggi eterne. Orfeo, fuori di sé dal dolore, esce alla luce del giorno e pronunzia un'invettiva contro le donne. Le Baccanti, indignate, si slanciano contro di lui ed una gli spicca il capo dal busto.

Ma fin dall'inzio si osserva il carattere innovativo dell'opera. In effetti, mentre Lorenzo scriveva ancora, continuando la tradizione dei drammi sacri popolari, una *Sacra rappresentazione dei Santi Giovanni e Paolo*, il Poliziano diede alla letteratura d'Italia una nuova pagina con il suo *Orfeo*, in cui l'argomento veniva presentato dal dio messaggero Mercurio e non piú da un angelo, come potrebbe essere stato l'arcangelo Michele, a usanza delle rappresentazioni di allora. Perciò il Carducci chiamò quest'opera "il vero tentativo

drammatico italiano d'argomento non sacro".[5] Ed all'autore delle *Odi barbare* si aggiunge Sapegno quando affermava che "l'*Orfeo* è forse la prima rappresentazione scenica di materia profana della nostra letteratura, anche se la forma è quella che corrispondeva a quella dei drammi sacri popolari".[6]

Un ciclo teatrale, quello dei drammi sacri popolari, iniziato dalle *laudes liturgicae*, che correva dal IX al XIII secolo, trasformato successivamente in *laudes* per la settimana santa, e finalmente in *laudes drammaticae* durante il XIV e il XV secolo, finí trasformato nelle "Sacre rappresentazioni". Ciclo che chiuse l'*Orfeo*, almeno nel suo ambito tematico, per inaugurare, coniugando in sé la rappresentazione sacra e l'egloga dialogata, uno dei primissimi capitoli teatrali della letteratura d'Italia. Ma noon solo: animato dal sangue pagano che scorreva nelle arterie del secolo, gettò le basi del teatro mondano, e cioè moderno, nella storia dello spettacolo teatrale che, dopo la morte decretata dall'Imperatore Teodosio nel 385, ebbe nuovo inizio in Europa con la presenza dell'unico autore drammatico vero e propio che si conosca dell'alto Medio Evo: la monaca Rosvita di Gandersheim (vissuta tra il 935 *ca*. e il 973 *ca*.).

Paragonandosi a un padre lacedemonio che sdegna suo figlio per avere "qualche membro impedito o delle forze debili",[7] Poliziano dichiarava, in una lettera indirizzata al suo amico Carlo Canale, di non essere convinto dei risultati della stesura dell'opera, e confessava addirittura di esserne profondamente vergognato:

> Cosí desideravo ancora io che la fabula di Orfeo (la quale, a requisizione del nostro reverentissimo cardinale mantuano, in tempo di dua giorni, intra continui tumulti, in stilo vulgare perché dagli spettatori meglio fusse intesa, avevo composta) fusse di subito, non altrimenti che esso Orfeo, lacerata, cognoscendo questa mia figliuola essere di qualità da far piú tosto al suo padre vergogna che onorem e piú tosto atta a dargli malinconia che allegreza.[8]

E subito dopo il Poliziano supplica i destinatari del poema di essere clementi innanzi alla deformità della sua "figliuola":

> Viva adunque, poi che a voi cosí piace; ma ben vi protesto che tale pietà è una espressa crudeltà, e di questo mio giudizio desi-

[5] Giosuè Carducci, "Popolarità e letteratura nel Poliziano", in Walter Binni e Riccardo Scrivano, coord., *Antologia della critica letteraria*, p. 335.

[6] N. Sapegno, *op. cit*., p. 173.

[7] Angelo Poliziano, *Fabula di Orfeo. Estancias, Orfeo y otros escritos*, ed. bilingüe, p. 152. Todas las citas se derivan de esta edición.

[8] *Idem*.

> derio ne sia questa epistola testimonio. E voi che sapete la necessità della mia obedienza e l'angustia del tempo, vi prego che con la vostra autorità resistiate a qualunche volesse la imperfezione di tale figliuola al padre attribuire. *Vale*.[9]

In effetti, tanto la premura con la quale si realizzò l'opera, due giorni, quanto averla scritta in volgare furono i principali inconvenienti che il Poliziano dovette patire rispetto alla sua favola. È ragionevole suggerire quindi che l'argomento dell'*Orfeo*, il quale aveva precedentemente ispirato Virgilio a scrivere il suo libro IV delle *Georgiche* –da cui prese il segretario di Lorenzo indubbiamente il personaggio di Aristeo–, ed a Ovidio i suoi libri X e XI delle *Metamorfosi*, tentava Poliziano con sicurezza a scriverlo in latino, in modo che gli fosse concesso con il suo dramma di rendere onore ai padri della lingua, che gli fosse permesso di offrire la sua favola alle loro ceneri, che durante secoli erano rimaste mute e, come direbbe Foscolo, illacrimate.

Ciononostante, ne *La fabula di Orfeo* confluiscono i principali *topoi* della poesia rinascimentale. Fra essi il piú rappresentativo è forse quello della fugacità della bellezza, vista sempre dalla prospettiva del materialismo, o dell'epicureismo, o dell'edonismo, che divennero fiumi confluenti nell'oceano poetico di allora. Oltre a questo, possiamo affermare, dalle letture tanto della *Theologia platonica* del Ficino, quanto della *De dignitate et excellentia hominis* del Pico –e sulla scia critica ancora valida del De Sanctis–, che Poliziano creò, con l'*Orfeo*, l'emblema dell'artefice, incarnato nel figlio poeta di Apollo, Orfeo *poietès*, che simboleggiava "il trionfo dell'arte e della coltura su' rozzi istinti della natura",[10] a cui tendevano gli slanci intellettuali degli umanisti, o per lo meno quelli dei fiorentini.

A questo punto però occorre leggere alcuni frammenti del nostro dramma per verificare quanto si è accennato finora. Nel prologo, Mercurio, in ottave, canta:

> Silenzio. Udite. Ei fu già un pastore
> figliuol d'Apollo, chiamato Aristeo:
> costui amò con sí sfrenato ardore
> Euridice che moglie fu di Orfeo,
> che seguendola un giorno per amore

[9] *Idem*.

[10] Francesco De Sanctis, "Le *Stanze*", *Storia della letteratura italiana*, vol. I, p. 350.

fu cagion del suo caso acerbo e reo,
perchè, fuggendo lei vicina all'acque,
una biscia la punse e morta giacque.

Orfeo cantando all'inferno la tolse,
ma non potè servar la legge data,
che 'l poverel tra via drieto si volse;
sí che di nuovo ella gli fu rubata;
però mai piú amar donna non volse,
e dalle donne gli fu morte data.
(vv. 1-14)

Poliziano, che condivideva con gli umanisti il gusto per la forma classica prendendola a modello, continua la tradizione di riferire l'argomento del poema, in questo caso drammatico, in un proemio, come si faceva sin dall'apparizione dei poemi omerici ed esiodici,[11] o come aveva fatto piú tardi Euripide con i prologhi che integrò alla tragedia attica. Ma non solo con questo elemento Poliziano si avvicinava alle forme letterarie dei classici. La morte stessa di Euridice non è né messa in scena né direttamente descritta, ma viene invece solo riferita ad Orfeo da un pastore:

Crudel novella ti rapporto, Orfeo,
che tua ninfa bellissima è defunta:
ella fuggiva l'amante Aristeo,
ma quando fu sopra la riva giunta,
da un serpente venenoso e reo,
ch'era fra l'erbe e' fior, nel piè fu punta,
e fu tanto potente e crudo el morso
che a un tratto finí la vita e 'l corso.
(vv. 141-148)

Il raccontare, e non il rappresentare, la morte della ninfa è prova dell'assimilazione da parte di Poliziano di un tradizionale elemento della tragedia attica, che rifuggiva dalla rappresentazione della morte, che veniva solo riferita, come succede, se ricordiamo, nel caso della morte di Agamennone nella tragedia omonima di Eschilo, nella *Elettra* di Sofocle o in quella di Euripide. Si tratta, insomma, dell'elemento definito da Nietzsche nelle sue ricerche sulle origini della tragedia come dionisiaco, vale a dire quell'irrazionale furore che ad Atene la tragedia aveva conservato, derivato dal culto delle

[11] Ovviamente tanto l'*Iliade* e l'*Odissea* omeriche, quanto la *Theogonia* e gli *Erga* esiodici.

menadi dell'Attica, furore che, a causa della sua propria violenza, doveva rimanere sempre nascosto agli occhi dello spettatore.

A dir vero, numerosi sono gli esempi in cui il Poliziano dimostra di aver assimilato le forme e gli stilemi dei classici, come nel caso delle strofe saffiche latine che il poeta scrisse in onore al Cardinale Mantuano, e che Orfeo cantava prima di accorgersi della morte della sua ninfa (vv. 138-189), o di quei versi anch'essi latini che prese dagli *Amores* di Ovidio, e che, adattati, Orfeo canta preso dall'illusione del ritorno di Euridice (vv. 302-305). Ma crediamo che tra essi abbia una maggiore rilevanza la ballata cantata in ottonari dalle baccanti con cui, dopo aver tagliata la testa d'Orfeo, si conclude il dramma:

Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, eu oè.
Chi vuol bever, chi vuol bevere,
vegna a bever, vegna qui.
Voi imbottate come pevere:
i' vo' bever ancor mi.
Gli è del vino ancor per ti.
Lassa bever prima me.
Ognun segua, Bacco, te.
Io ho vòto già el mio corno,
dammi un po' el bottazo qua.
Questo monte gira intorno,
el cervello a spasso va.
Ognu corra in za e in là.
come vede fare a me.
Ognun segua, Bacco, te.
I' mi moro già di sonno,
son io ebria, e sí o no?
Star piú ritti e piè non ponno:
Voi siet'ebrie, ch'io lo so.
Ognun facci com'io fo,
ognun succi come me.
Ognun segua, Bacco, te.
Ognun gridi Bacco, Bacco,
e pur cacci del vin giú,
poi con suoni farèn fiacco:
bevi tu e tu e tu;
io non posso ballar piú:
ognun gridi eu oè.
Ognun segua, Bacco, te,
Bacco, Bacco, eu oè!

(vv. 370-400)

Nella leggerezza, nella velocità, nella brevità di questi versi, si respira già la bufera sensuale dell'euforia bacchica che aveva preso le donne tracie. Oltre al ritmo, Poliziano ricrea, riproduce quasi una catastrofe dell'antica tragedia, in cui regna il caos in scena, e preannuncia la catarsi dello spettatore.

Abbiamo già suggerito, d'altronde, che l'*Orfeo* raccoglie i temi letterari prototipici della cultura umanistica, ed è vero. Perciò questo apparente dramma "si risolve –come ha spiegato Sapegno– senza residui in idillio, appena sottolineato da un senso di vaga e quasi incosapevole mestizia: il senso della 'bellezza snella' che fugge rapida, dell''età persa' che non si rinnova piú".[12] Ecco i presupposti della filosofia ellenistica, specie quella epicurea, che si diffusero nel trascorso tutto del'400; ecco il *carpe diem* oraziano che, alla luce di questa realtà, divenne un'esigenza vitale, come lo dimostrano i famosi versi de "Il trionfo di Bacco e Arianna" di Lorenzo de' Medici.

Ora nell'Umanesimo, in un mondo antropocentrico e non piú teocentrico; in un mondo laico e non piú ascetico; in un mondo di dignità per l'uomo, ritenuto come il proprio artefice del suo destino, e non legato piú al provvidenzialismo medievale; in un mondo che riacquistava il piacere senza residui di colpa; in un mondo che considerava la natura e la godeva in se stessa senza riferimenti al suo significato metafisico; in un mondo infine in cui si accettava che l'uomo si realizza anche nell'esistenza terrena prima che in quella celeste, nella vita sociale che egli costruisce collaborando con gli altri uomini, tra gli agi, le richezze e le bellezze artistiche che egli crea con il suo intelletto; l'uomo, affascinato dall'ideologia antica, ritrovava una visione della realtà affine alla propria. La cultura antica, specie quella romana, privilegiava parimenti il senso terreno del mondo, preferiva la vita attiva ed impiegata presso la struttura civile alla vita puramente contemplativa, oziosa nel termine antico, esaltava la capacità di farsi artefice del proprio destino, la bellezza delle creazioni umane, l'ideale di una misura razionale degli slanci, degli impulsi e dell'armonico equilibrio interiore, l'autonomia universale della natura. Perciò, l'uomo quattrocentesco, come Poliziano stesso, si rivolse ai testi antichi col medesimo entusiasmo che mosse tanto lo Schliemann a scoprire Troia quanto il Winckelmann a scoprire Pompei, per trovare uno strumento mediante cui affermare loro stessi e definire la propria scala assiologica, definire, insomma, un modello vitale.

[12] N. Sapegno, "Poliziano tra *Orfeo* e *Stanze*", *Antologia della critica letteraria*, p. 346.

E quel fuggire, a cui accennavamo, della bellezza –intesa come la forma piú alta della vita–, irraggiungibile dall'infinito ingegno umano, di cui si accorsero gli umanisti mediante, come a questo punto si può capire, le letture, le traduzioni, gli studi filologici di testi come quelli di Saffo, di Anacreonte, di Pindaro, di Catullo, di Properzio, di Orazio, di Ovidio, di Tibullo, fu il palpito che nutrí i cuori nostalgici dell'Umanesimo. Ed echi di quel palpito risuonano nell'*Orfeo*. Tanto è vero che non solo nella forma, ma anche nella tematica, il poema mitologico del Poliziano preannunciava i grandi poemi pastorali posteriori come l'*Aminta* di Tasso, *Il pastor fido* di Guarini, la *Galatea* di Cervantes o la *Fábula de Polifemo y Galatea* di Góngora; preannunciava anche il lamento dei versi di Ronsard nei sui *Amoures* o la verità poetica di quel sonetto famosissimo di Sor Juana Inés de la Cruz ispirato al motivo della rosa, scritto negli sgoccioli barocchi, e preannunciava, da lontano, tanto l'irraggiungibilità della bellezza romantica, quanto l'amarezza di quella che in *Une saison à l'Enfer* Rimbaund si mise sulle ginocchia.

Perciò il Battaglia, non a caso, ha affermanto che è stato l'Umanesimo –riscoperta e *somma* del pensiero sia greco che romano– "col suo raffinatissimo senso a rivelarci piú esplicitamente che la bellezza è soltanto nostalgia e la poesia ne è la sua dolce e mesta espressione".[13] E questi versi che trascrivo dal Poliziano, messi sulle labbra di Aristeo piangente per l'indifferenza di Euridice, avverano idillicamente ciò che abbiamo detto finora; su questi versi, a mio avviso, s'inspirerebbe la nota canzone di Paolo Rolli, "Solitario bosco ombroso", che, a seconda della tradizione, Goethe cantava da bambino dopo di averla imparata a memoria:

> *Udite, selve, mie dolce parole.*
> Digli, zampogna mia, come via fugge
> cogli anni insieme suo bellezza snella,
> e digli come el tempo ne distrugge
> nè l'età persa mai si rinnovella;
> digli che sappi usar suo forma bella
> che sempre mai non son rose e viole.
> *Udite, selve, mie dolce parole.*
> Portate, venti, questi dolci versi
> dentro all'orecchie della ninfa mia,
> dite quant'io per lei lacrime versi
> e lei pregate che crudel non sia,

[13] Salvatore Battaglia, "Felicità e malinconia dell'Umanesimo", *Le epoche della letteratura italiana*, p. 438.

dite che la mie vita fugge via
e si consuma come brina al sole.
Udite, selve, mie dolce parole.
(vv. 69-76)

Ecco il simbolo della lirica quattrocentesca: il rigoglio dei fiori che però soccombe alla "dura legge" (v. 292), alla morte, al perire. Ma se in ogni modo tutto finisce e nemmeno l'intelletto umano è stato capace di uguagliare il veloce scorrere della vita con le sue opere, Orfeo supplica Plutone e Proserpina di ridargli la sua ninfa amata:

Ogni cosa nel fine a voi ritorna,
ogni vita mortale a voi ricade,
quando cerchia la luna con suo corna
convien ch'arrivi alle vostre contrade;
chi piú chi men tra' superi soggiorna,
ognun convien che arrivi a queste strade:
questo è de' nostri passi estremo segno;
poi tenete di noi piú lungo regno.

Cosí la ninfa mia per voi si serba
quando sua morte gli darà Natura:
or la tenera vite e l'uva acerba
tagliata avete colla falce dura;
chi è che mieta la sementa in erba
e non aspetti ch'ella sia matura?
Dunque rendete a me la mia esperanza.
I' non vel chieggio in don: questa è prestanza.
(vv. 262-277)

Non è vero che la vita è "prestanza"? Non è vero che è momento? Non è vero che è trapasso? Non è vero che è istante? Non è, come dirà Calderón de la Barca, sulla scia di uno dei primissimi versi del Petrarca, sogno? La vita è l'effimera orma lasciata da ognuno di noi sul tessuto del tempo. E se pure gli umanisti, artefici del proprio destino, tentavano di conservare la vita o per lo meno un istante di essa, con la facoltà che era stata otorgata ad essi dalla centrale posizione che godevano nel mondo, tutti i loro tentativi erano vani dinnanzi a questa realtà inmutabile, che li rendeva nostalgici, maliconici:

Dunque piangiamo, o sconsolata lira,
ché piú non si convien l'usato canto,
piangiam mentre che 'l ciel ne' poli aggira,
e Filomena ceda al nostro pianto:
o cielo, o terra, o mare, o sorte dira,
come potrò soffrir mai dolor tanto?

Euridice mia bella, o vita mia,
sanza te non convien che 'n vita stia.

Andar conviemmi alle tartaree porte
e provar se là giú merzè s'impetra.
Forse che svolgerèn la dura sorte
co' lacrimosi versi, o dolce cetra,
forse ne diverrà pietosa Morte,
ché già cantando abbiam mosso una pietra,
la cervia e 'l tigre insieme avemo accolti
e tirate le selve e' fiumi svolti.
(vv. 198-213)

E se pure l'artefice, l'umanista, il poeta, come Orfeo o Poliziano, possiede una capacità creatrice mediante l'arte, di cui gli altri sono privi (bruti ed angeli ficiniani), essa non è che tutto sommato la carezza consolatrice innanzi all'angoscia che l'illusione del vivere comporta sempre, dopo di esserci resi conto che siamo, como gli antichi dissero, ombra e sabbia.

Nonostante la dichiarata avversione che Poliziano provava per il suo poema drammatico, l'*Orfeo* ebbe immediatamente successo, al punto che se ne fecero imitazioni e versioni diverse, e ancora nell'Ottocento si sentiva nelle valli toscane la storia rimata in ottave di "Orfeo dalla dolce lira". Non solo l'*Orfeo* del Poliziano contribuí a incorporare il mito nella letteratura italiana, ma con la sua rappresentazione ci rendiamo anche conto che, quando Baccio Ugolino, nei panni di Orfeo scendeva il monte suonando la cetra, cantando in perfetti e misurati versi latini le lodi alla famiglia Gonzaga, erano già lontani i giorni medievali, che ormai la vita era vista, era contemplata, da una civiltà nascente che reclamava il secolo come suo. Agli occhi mantovani parevano rinascere, in soavi ombre che sfilavano con le loro abitudini e le loro costumi, i dorati giorni di Atene, i gloriosi giorni di Roma.

L'immaginazione è la materia dalla quale l'*Orfeo* si compone. I misteri, le sacre rappresentazioni, che il dramma del Poliziano veniva a sostituire, avevano le loro radici in un mondo convenzionalmente ascetico, anche se reale, vero, autentico per una gran parte dei loro spettatori. Ma nel caso dell'*Orfeo*, essi sapevano che le baccanti, le furie, le driadi, Proserpina, Plutone e il suo regno, e che Orfeo stesso erano creature immaginate dal poeta, che si inveravano però nella nuova visione, umanistica, che con il nostalgico rimpianto fece che essi rinascessero.

L'*Orfeo* è tanto tradizione classica, quanto riflesso ideologico di una civiltà nascente, è tanto rivolta letteraria, quanto nuova estetica di una società parimenti nuova. L'*Orfeo*, oltre alle sue diverse tematiche che all'interno dell'opera confluiscono, rappresenta la vita come la concepivano i nostalgici umanisti a partire dalla visione grecolatina di essa: e cioè breve, inarrestabile, fuggente; e se ci accostiamo troppo, come Euridice si dilegua.

Bibliografia

BATTAGLIA, Salvatore, "Felicità e malinconia dell'Umanesimo", *Le epoche delle letteratura italiana. Medievo, Umanesimo, Rinascimento e Barocco*. Napoli, Liguori, 1968, pp. 435-439.

CARDUCCI, Giosuè, "Popolarità e letteratura nel Poliziano", in Walter BINNI e Riccardo SCRIVANO, coord., *Antologia delle critica letteraria*. Milano, Principato, 1989, pp. 334-336.

DE SANCTIS, Francesco, "Le *Stanze*", *Storia della letteratura italiana*, vol. 1. Torino, Einaudi, 1962, pp. 395-448.

GARIN, Eugenio, *L'Umanesimo italiano*. Roma-Bari, Laterza, 1952.

POLIZIANO, Angelo, *Fabula di Orfeo*, *Estancias*. *Orfeo y otros escritos*, ed. bilingue, trad. Félix Fernández Murga. Madrid, Cátedra, 1984, pp. 151-186.

SAPEGNO, Natalino, "Poeti e prosatori del Quattrocento", *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze, La Nuova Italia, 1984, pp. 157-178.

SAPEGNO, Natalino, "Poliziano tra *Orfeo* e *Stanze*", in Walter BINNI e Riccardo SCRIVANO, coord., *Antologia delle critica letteraria*. Milano, Principato, 1989, pp. 345-347.

Il filtro magico,
il ludo d'amore e la commedia degli inganni
(alle sorgenti dell'*Elisir*: l'opera di Donizetti e Romani tra scena e schermo)*

Rita Verdirame
Università di Catania

L'indagine sulle fonti e sui vari passaggi testuali e rappresentativi del melodramma giocoso di Donizetti e Romani, sottoposto a non poche operazioni di transcodificazione, impone due osservazioni preliminari; l'una è relativa alla preminente funzionalità drammaturgico-musicale piú che letteraria del libretto d'opera, un testo poetico che si avvale di ciò che Verdi definiva la "parola scenica", cioè di quel supporto verbale che in questa peculiare classe testuale è per norma e statuto piegato alla dominanza dell'elemento musicale; pertanto ogni lemma o singolo sintagma usato dai librettisti ci si mostra avulso da preoccupazioni logico-semantiche, assorbito com'è all'interno della sezione metrica (verso e strofa) in un'ottica strumentale all'esaltazione del discorso melodico del compositore. Su detta funzionalità (di norma conflittuale, come rivelano i frequenti battibecchi tra librettisti e musicisti) il parere degli studiosi è oggi convergente.[1]

La seconda considerazione riguarda gli studi metodologici intorno alla prassi della transcodificazione, che comporta il transito di un'opera da un genere a un altro. Essi si squadernano numerosi sia sull'asse che va dalla letteratura alla drammaturgia, sia sul binario letteratura-trasposizione filmica, mentre risultano piú scarsi e desul-

* Ringraziamo, per averci fornito il materiale necessario alla stesura del presente lavoro, la Fondazione Donizetti di Bergamo, la sezione trevigiana dell'Ens, Domenico Carboni della Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia di Roma, e Remo Romeo, appassionato raccoglitore di pellicole rare, per averci messo a disposizione la cineteca siracusana da lui creata. Un grazie particolare, per il montaggio e la complessiva realizzazione del video che ha accompagnato la presentazione del nostro saggio, a Ivano Mistretta della M.U.S.A. (Laboratorio Multimediale della Facoltà di Lettere dell'Università di Catania).

[1] Cfr. il volume collettaneo curato da Mariasilvia Tatti e introdotto da Giulio Ferroni, *Dal libro al libretto: la letteratura per musica dal '700 al '900*. Ovviamente utilissime le analisi raccolte nella miscellanea *L'opera prima dell'opera: fonti, libretti, intertestualità*, coord. Alessandro Grilli.

tivi sul versante del rapporto teatro-cinema.[2] Quasi che i due generi, in quanto entrambi delegati ad amministrare una *fabula acta*, ovvero portata "direttamente" in palcoscenico o sullo schermo, siano da considerare fruitori di un unico linguaggio, accomunati da un medesimo segno iconico, omologati dal presupposto che condividono: la proiezione finzionale della realtà fenomenica; e che conseguentemente la reciproca traslazione si verifichi senza troppi intoppi, senza traumi creativi, senza slittamenti di codice e senso, tanto da essere spesso definita con i termini di "adattamento" e "riduzione". E ciò non è, se pensiamo, per esempio, che lo sguardo di uno spettatore in platea spazia secondo una prospettiva personale ritagliandosi una propria visione dell'*actio* che si svolge nel palcoscenico, laddove l'inquadratura della macchina da presa propone alla sala un'inter-relazionalità di tipo dinamico che include il lavoro del regista-operatore, chiarendo in tal modo il prodotto filmico la propria troppe volte disconosciuta natura di procedimento essenzialmente antimimetico, con un livello di semiosi tutt'altro che degradabile a zero. "Le arti –scriveva il formalista Tynjanov già nel 1927– si distinguono fra loro non solamente e non tanto per il loro "oggetto" quanto per il loro atteggiamento nei confronti di quest'ultimo [...]. L'angolazione trasforma stilisticamente il mondo visibile [...] trasformazione stilistica (e quindi anche semantica)".[3] Nel trasferimento teatro-cinema (e viceversa) è dunque necessario attrezzarsi con un approccio "unitario" ma non "unificato" e "simultaneo".

[2] Ci limitiamo a elencare alcune monografie pubblicate all'incirca nell'ultimo decennio: Sara Cortellazzo e Dario Tomasi, *Letteratura e cinema*; Giuliana Nuvoli, *Storie ricreate: dall'opera letteraria al film*; André Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*; Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*; A.rmando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*; Giacomo Manzoli, *Cinema e Letteratura*. La bibliografia sui rapporti intercorrenti fra teatro e cinema (per cui cfr., per esempio, Alfredo Venanzi, *Il testo teatrale nel cinema: la trasposizione cinematografica di Amleto*) è vasta ma sbilanciata a favore del secondo termine, tanto da essere identificabile con la letteratura cinematografica *tout court*; a titolo indicativo ricordiamo che gran parte degli studiosi, nonostante il riconoscimento dell'indiscutibile affinità strutturale e semiotica di scena e schermo, insistono sui fattori differenzianti, anche di ordine tecnico, sull'irriducibile specificità dei linguaggi visivi, sull'"alterità semiotica dell'immagine" (Piero Raffa, *Semiologia delle arti visive*, p. 89) e su un assunto nevralgico: "la parola cinematografica non può essere Verbo" come la parola teatrale che è "sovrana e *crea* la diegesi" (Christian Metz, *La significazione nel cinema*. p. 61); carenti risultano a ogni modo le analisi applicative su singole opere sottoposte al passaggio dal cinema al teatro e viceversa.

[3] J. Tynjanov, *Le basi del cinema*, in *I formalisti russi nel cinema*, coord. G. Kraiski.

Poche analisi, in sintesi, ci hanno sostenuti teoricamente nel nostro viaggio, che dalle sorgenti da cui sgorga l'*Elisir* donizettiano è approdato alle riproposte cinematografiche di questo, introducendoci nel microcosmo dei film-opera. Ciò detto, immergiamoci nel flusso delle vicende ideative e delle differenti messinscene di questo melodramma buffo in due atti.

Era il 12 maggio 1832. Al Teatro della Cannobiana di Milano l'impresario Alessandro Lanari assisteva al trionfo dell'*Elisir d'amore*, da lui commissionato all'operista bergamasco applauditissimo al Carcano per *Anna Bolena*, spettacolo inaugurale della stagione milanese del carnevale 1830 e1831, senza che il trionfo trovasse però conferma nella successiva prima scaligera del marzo 1832: *Ugo conte di Parigi* fu difatti un mezzo insuccesso. Reduce dalla caduta di due mesi innanzi, il compositore ha con l'*Elisir* la sua rivincita.

Una consolidata diceria diffusa tra melomani ha tramandato che lo spartito fosse stato allestito in quindici giorni e che poco piú tempo fosse stato impiegato per il completamento del testo narrativo affidato al principe dei librettisti, il genovese Felice Romani, sperimentato collaboratore del maestro (ben sette ne vergò per lui, oltre a quelli creati per Rossini e Bellini). In cartellone per il debutto interpreti non eccelsi, almeno nel giudizio del compositore, il quale in una letteraal padre del 24 aprile[4] sciorinava le proprie riserve su Giambattista Genero (Nemorino), cantante appena "discreto" (con il Romani il musicista andava oltre, sostenendo che egli era un tenore addirittura "balbettante"), e sulla dizione della soprano tedesca Sabine Heinefetter (Adina), che gli riusciva affatto incomprensibile ("ciò che dice lo sa lei"); eccellente per fortuna il baritono, il francese Henry-Bernard Debadie nel ruolo di Belcore, il "Paride vezzoso" che appare in proscenio cantando in ottonari, il "sergente-galante" la cui caratterizzazione tradisce i nobili natali plautini del tronfio e smargiasso *miles gloriosus*. In quanto al basso Giuseppe Frezzolini (Dulcamara), nella cui iperbolica caricatura confluisce la remota tradizione del ciarlatano ambulante accolta dagli *zanni*, pezzo forte dei "buffi" e stereotipo dello scaltro che (come Gianni Schicchi) personifica l'arte di arrangiarsi fin dall'aria d'apertura "Udite, udite o rustici", Donizetti lo qualificava con l'icastica aggettivazione di "canino", ribadendo la critica anche con altri corrispondenti in

[4] Caposaldo dell'edizione dei carteggi donizettiani è l'*Epistolario* curato da Guido Zavadini. Le menzioni di lettere donizzettiane sono state desunte da questa edizione.

missive spiritose dove, pur lodandone le doti di attore, il mittente ne denunciava la debolezza vocale e derideva la flebile grana della "sua voce da capretto".

Tempi di composizione accelerati, due settimane appena di prove, un cast non proprio di prima grandezza, un argomento scontato condotto sul tracciato ingenuamente erotico-pastorale, un paesano scenario oleograficamente affollato di villici pettegoli e ridanciani attorno all'"idiota" innamorato, un "babbuino", un ragazzo da compatire, un ignorante contadino che sospira per una fraschetta volubile e indifferente, e infine un canone leggero e semiserio non sempre apprezzato dai superciliosi critici della grande Opera: queste le coordinate dell'*Elisir d'amore*. Eppure... una "congiunzione astrale" propizia alle cose d'arte produsse il miracolo di un'opera incantevole, la cui perfezione classicamente organizzata zampilla dall'alchimia di ritmi drammaturgicamente incalzanti quali quelli che eccitano, con la spiritosa e gioiosa barcaruola a due voci "Io son ricco e tu sei bella", i toni corali della festa di fidanzamento di Adina e Belcore, all'inizio del secondo atto;[5] dove non stona la grancassa, stigmatizzata invece da Berlioz, ipercritico verso la musica del bergamasco almeno quanto ammiratore dei libretti di Romani.[6] Ritmi che giungono ad apici bandistici per poi allentarsi nelle pause effusive, dove il sentimento è avvalorato dall'evocazione –non sottotraccia bensí manifesta e ostentata– di quell'archetipo mitologico della *sensiblerie* e della peripezia romantiche che è il libro, anch'esso "galeotto" di Tristano e Isotta; ritmi che annodano intercalandole facezie rusticane e sfumature poetiche, sottolineate dall'incantata voce di flauti e clarinetti e dall'assolo del fagotto, culminanti nella celeberrima romanza "Una furtiva lagrima" modulata dal "tenorino di grazia" Nemorino.

E proprio la citazione di questo passo nodale dell'opera, dove la lacrima espone metonimicamente il sincero pathos dell'amore, ci immette nella genealogia librettistica di questo "elisir mirabile" (se-

[5] Brindisi imposto al poeta e per cui, come è stato piú volte ripetuto sull'onda delle rimembranze della vedova del librettista Emilia Branca Romani (*Felice Romani ed i piú riputati maestri di musica del suo tempo: cenni biografici ed aneddotici*), il musicista si serví di un tema precedente, composto per una poesia vernacolare di Carlo Porta tratta dalla *Lettera a la Barborin*: "Barborin, speranza dora...".

[6] Il francese, sulla via del ritorno in patria dopo un soggiorno a Roma, nei suoi *Mémoirs* fa una cronaca dai toni paradossali dello spettacolo donizettiano a cui si trovò ad assistere, sostenendo che il pubblico faceva tanto chiasso da non potersi udire altro che il suono della grancassa e che la rumorosa strumentazione impediva financo di udire i cantanti, che gli sembrava si spolmonassero, almeno a veder la loro bocca aprirsi esageratamente; cfr. Héctor Berlioz, *Memorie*, trad. di Giulio e Maria Teresa Bas, vol. I, p. 225.

condo atto, *ensemble* del quartetto); un percorso di cui vale la pena di ricostruire la preistoria, per seguirne le tappe, sfrondate di notizie inesatte e apocrife incrostazioni, e documentarne le traslazioni.

L'antigrafo dell'*Elisir* è stato comunemente indicato in *Le Philtre*, firmato da Scribe per Daniel-François Ésprit Auber e messo in scena all'Opéra di Parigi il 20 giugno 1831 (nel cast anche il bravo Debadie, nel ruolo di Joli-Coeur). Sulla scorta di un diffuso *habitus* del tempo, che vedeva riprendere, tradurre e importare in Italia libretti operistici d'oltralpe, Romani preleva questo esemplare francese dichiarandone l'uso espressamente e cautelativamente nella *ouverture* della prima edizione del suo libretto, a evitare forse sgradevoli addebiti di plagio, forse contestazioni sulla fragilità tematica del testo, che a lui, verseggiatore colto e raffinato e non di rado poeta ispirato (poeta vero e grande lo reputava Berlioz) non doveva di certo sfuggire: "Il soggetto è imitato dal *Filtro* di Scribe. Gli è uno scherzo; e come tale è presentato ai cortesi Lettori".[7]

Individuata la scaturigine francese del soggetto operistico, l'investigazione non è per nulla conclusa. Infatti, in una sorta di ideale albero stemmatico, *Le Philtre* di Scribe deriverebbe a sua volta da un racconto o una commedia (le informazioni sono discordi) italiani: *Il filtro* di un tal Silvio Malaperta; ma anche l'anagrafe dell'autore è instabile: era un non meglio identificato Malaporta? o forse si trattava di una Silvia Malaperta? o, seguendo effimeri indizi, si chiamava –come vedremo– Valaperta, questo autore fantasma? Per comodità noi accoglieremo la prima dizione del cognome.

Il libretto del celeberrimo Eugène nascerebbe perciò a un tempo da un'operazione di traduzione (dall'italiano al francese) e da un lavoro di traslazione codica da un genere prosastico puramente narrativo (la novella) o puramente teatrale (la commedia) a un genere mescidato costituito da due linguaggi interagenti: parola-recitativo e musica. Però l'ipotesi della dipendenza del libretto di Scribe e, in linea discendente, di quello di Romani, da un irreperibile antigrafo italiano –se pure reiterata nella letteratura musicologica–[8] risul-

[7] Questa nota introduttiva è trascritta da Anselm Gerhard, "Uno scherzo mal inteso? Patetismo e ironia nell'*Elisir*", in Livio Aragona, Federico Fornoni, coord., *L'elisir d'amore*. Il saggio è un'argomentata messa a punto delle vicende e delle caratteristiche del melodramma di cui ci occupiamo.

[8] Cosí si legge infatti anche nel volume V, tomo primo, de *Il teatro italiano*, coord. Cesare Dapino; e lo ribadisce Egidio Saracino nell'edizione garzantiana di *Tutti i libretti di Donizetti*.

ta non solo assolutamente indimostrata ma lacunosa e controversa; tanto che oggi gli studiosi piú avvertiti propendono per la negazione di questa fonte testuale e addirittura dell'esistenza di colui che ne è stato segnalato come autore, appunto il Malaperta.[9]

In questa cronaca di architesti smarriti o inventati, apografi attribuiti e onomastica autoriale oscillante bisogna rubricare un ulteriore paragrafo, incluso però in poche monografie e solo in alcuni sussidi bibliografici, secondo i quali il presunto *Filtro* del presunto Malaperta sarebbe stato letto, rielaborato e pubblicato in Francia da Stendhal sulla *Revue de Paris* nel 1830 con titolo identico, ma Stendhal segnalò diversamente (come Valaperta)[10] il cognome dello scrittore italiano del testo originale (per noi in ogni caso perduto, se mai effettivamente esistito) su cui egli avrebbe basato la propria riscrittura.

La notizia di questa derivazione (*Filtro* di Malaperta/Valaperta – *Philtre* di Stendhal – *Philtre* di Scribe) parrebbe a prima vista convalidata dall'omonimia epigrafica, senonché alla lettura ci si accorge che l'unico punto di contatto tra l'intreccio del racconto stendhaliano e quello accolto da Scribe (e dopo da Romani) sull'incerto palinsesto italiano, oltre all'identità del titolo, consiste esclusivamente in un fuggevole cenno a una magica bevanda afrodisiaca. Diversi sono la collocazione storica (la fine del XVIII secolo per gli operisti, il 1820 in Stendhal), geografica (non i fittizi e improbabili paesi Baschi –"aux environs de Maléon" precisa Scribe– del *Philtre-Elisir*, ma Bordeaux), sociale (non un *habitat* villereccio bensí un contesto borghese), e lo spirito stesso dell'episodio riferito: non la nitida storia di un candido affetto che si disvela e supera ogni ostacolo garantendo l'*happy end*[11] piuttosto un ben piú roven-

9 Cfr. in proposito le stringenti deduzioni presenti nel succitato saggio del Gerhard.

10 Sempre il Gerhard segnala la *Biographie universelle des musiciens* di Fétis, in cui è indicato un Joseph Vallaperta (1755-1829) che ebbe un'importanza riconosciuta a Milano come compositore di musica sacra e che può avere indotto Stendhal alla scelta di questo nome (reale) per indicare la genesi (fittizia) della sua riscrittura. Non è dunque possibile "contraddire il curatore della nuova edizione delle opere complete di Stendhal, quando pone nel regno della finzione le dichiarazioni attinenti alla derivazione del soggetto" (*op. cit.*, p. 27).

11 L'aria finale tocca però a Dulcamara: il suo "Predilette dalle stelle" si dispiega difatti nell'epilogo all'*Elisir*, mentre nel *Philtre* a questo personaggio con funzione di "aiutante magico" dal sapore proppiano sono riservate in chiusura scarne frettolose battute; con questo accorgimento Romani sottrae gli eventi alla banalità della clausola favolistica con il lieto fine del vicendevole innamoramento dei protagonisti e la conseguente consacrazione del "e vissero felici e contenti", riconducendo l'intera storia dentro i parametri dell'opera buffa.

te garbuglio erotico dove Stendhal, lungi dal recuperare fantasiose sinopie italiane, in realtà reinterpreta a circa due secoli di distanza una delle novelle "tragicomiche" del connazionale Paul Scarron, *L'Adultère innocent*.

In ogni caso, sgombrato il campo dell'introvabile *Filtro* malapertiano e accantonate le questioni filologiche per vacanza del supposto "capostipite", resta tra *Philtre* ed *Elisir* una connessione innegabile benché tutta esteriore, che in quanto tale scavalca le categorie del riciclo e del pretto adattamento, poiché il loro raffronto palesa significative divaricazioni contenutistiche e un'incolmabile sfasatura qualitativa; essa è particolarmente evidente nelle suggestive e sostanziali riformulazioni dei dati interni e formali, quali ad esempio i trapassi chiaroscurali dell'animo di Adina, l'esclusione di implicazioni univocamente buffonesche nel suo spasimante, la scansione armoniosa del verso e del repertorio terminologico amoroso.

In conclusione, anche se il librettista non occulta l'ascendenza scribiana del proprio "scherzo", a un occhio piú analitico la traduzione rivela differenze e divergenze fondamentali rispetto all'originale.

Queste ultime sono costituite innanzi tutto da alcune modificazioni-spostamenti; per esempio sul brano corale a postura incipitaria (prima scena del primo atto, *Amis, sous cet épais feuillage*) Romani interviene assemblandolo con la successiva aria del *Philtre* e creando in tal modo un *unicum* costituito dal preambolo di Giannetta e dal corale "Bel conforto al mietitore", che viene a trovarsi a ridosso della cavatina "Quanto è bella, quanto è cara!" senza comprometterne la fluida compattezza, essendo state eliminate le continue spezzettature che smorzavano la tensione iniziale nel troppo franto testo francese (il diagramma delle voci si snoda cosí: in Scribe, Coro-Guillaume-Coro-Guillaume-Térézine; in Romani, Giannetta e Coro-Nemorino-Adina).

Con tale variante il poeta raggiungeva un doppio scopo: nobilitare il momento meta-letterario (e meta-teatrale) della lettura di un titolo sacro della casistica amorosa (la "lepida lettura" della "cronaca d'amor" di Tristano e Isotta) isolandolo in uno spazio privilegiato privo di eventi o commenti esterni, e contemporaneamente innescare il processo psicologico evolutivo della protagonista-lettrice, farfallina sí eppur intimamente sedotta dalla mesta leggenda medievale e pur sempre amabile agli occhi del bravo Nemorino (quindi qualche virtú ella dovrà pure averla!). Tramite questi accorgimenti Adina non resta cristallizzata come Térézine nel ruolo della giova-

ne capricciosa e inafferrabile (carattere declinato sul risaputo *cliché* dei copioni della commedia delle maschere, da Colombina alla variegata enciclopedia di serve, servette, madamine e nobildonne), al contrario alla calata del sipario sarà una credibile donna vinta dalle frecce di Cupido.

Sull'identico asse di decifrazione si colloca la seguente destituzione (scena terza del medesimo atto) di non trascurabile significanza. Canta difatti Térézine: *La coquetterie / Fait mon seul bonheur / [...]. J'aime que l'on m'aime, / Qu'on m'adore... mais / Pour aimer moi-même, / Jamais!... non, jamais*; quest'aria, che offriva una concezione conflittuale e asimmetrica della dialettica tra i sessi avallando l'opinione dell'amore come lotta di potere e sopraffazione, viene tagliata dal nostro librettista che vi sostituisce "Chiedi all'aria lusinghiera", dove sulla *femme cruelle* (che dalla metà del secolo diverrà devastante e *fatale* con la *Carmen* di Mérimée e Bizet-Meilhac) prevale una figurazione fanciullesca piú prismatica, maliziosamente aggraziata e dalla coloritura un po' arcadico-settecentesca, alla Fragonard.

In merito alle inserzioni, spesso deliberate da Donizetti e sempre attuate, piú o meno controvoglia, dallo scrupoloso poeta, anch'esse potenziano i profumati dominii dell'idillio, troppo evanescente nell'originale d'oltralpe.

Si tratta di tre inserti innovativi (non sostitutivi ma radicalmente instaurativi): il quartetto che suggella il primo atto, scena decima ("Adina credimi, te ne scongiuro"); l'aria del soprano "Prendi, per me sei libero" (scena nona del secondo atto) e il succitato assolo di Nemorino "Una furtiva lagrima" (scena ottava del secondo atto); delle due ultime romanze la prima è la sola vera aria doppia, in consequenziale connessione semantica, musicale e drammatica con la seconda, che la precede immediatamente. Una vera *pointe* lirica, quest'ultima, che non ha riscontro nella partitura francese e che rafforza l'ideologema dell'amore romantico frammisto al dolore per la discrepanza del sentimento, dapprima sprezzato e, anche quando felicemente contraccambiato, nondimeno percorso da brividi di tanatologici: "Cielo, si può morir; / di piú non chiedo" esclama il tenore. Eros e Thanatos, binomio romantico per eccellenza, sono sillabati nel canto di Nemorino, "piccolo nessuno" apparentemente sciocco, ma dotato di autentica intelligenza emotiva. E a questo riguardo è d'uopo una notazione: la languida romanza della lacrima –una cesura dolente nello scorrimento frizzante della trama– fu fortemente

voluta da Donizetti e non ideata da Romani; ascoltiamo in proposito la testimonianza della vedova del librettista:

> Tutto procedette rapidamente e pienamente d'accordo fra Poeta e Maestro, fino alla scena ottava dell'atto secondo; ma qui il Donizetti volle introdurre una romanza per tenore, a fine d'usufruire una musica da camera, che conservava nel portafogli, della quale era innamorato. Donizetti aveva di sí strane passioncelle; talvolta odiava la propria musica, e talvolta l'adorava. Romani in sulle prime ricusò dicendo: "Credilo, una romanza in quel posto raffredda la situazione! Che c'entra quel semplicione villano, che viene lí a fare una piagnucolata patetica, quando tutto deve essere festività e gaiezza?". Ma tuttavia Donizetti insistè tanto finché ebbe la poesia.[12]

E aveva ragione. L'innovazione movimenta positivamente l'uniformità tonale della sequenza giostrata da Scribe sul predominante registro farsesco, e il pur parziale rimaneggiamento permette la valorizzazione del fattore elegiaco, l'approfondimento introspettivo e l'arricchimento delle *nuances* semiserie, adottando il poeta genovese accanto a ridicoli accenti una delicata e polimorfa lessicografia del cuore; dopo l'iniziale dissenso, Romani si abbandonò senza remore alla tenerezza immessa nella complessiva orditura umoristica dell'opera e scrisse i versi richiestigli, vertice visionario di una sublimante illusione glorificata dalla prosodia dei quinari dell'ode saffica: "M'ama lo vedo"; "Di piú non chiedo" etc.

È utile a questo punto fornire, tramite il tabulato comparativo che segue, un quadro almeno esemplificativo se non esaustivo del sistema variantistico, quale si evince dalla comparazione tra i due testi:

VARIANTI SOSTITUTIVE (DI LOCALIZZAZIONE

Le Philtre	**L'elisir d'amore**
Acte I, scène I	*Atto I, scena I*
Choeur	*Giannetta e Coro*
Amis, sous cet épais feuillage	Bel conforto al mietitore,
Bravons le soleil et ses feux;	quando il sol piú ferve e bolle
Goûtons enfin après l'ouvrage	sotto un faggio, appiè di un colle,
Le repos qui seul rend heureux.	riposarsi e respirar!
	Del meriggio il vivo ardore...
	...

[12] *Apud* A. Gerhard, *op. cit.*, p. 32.

Guillaume, regardant Térézine	*Nemorino (osservando Adina che legge)*
La voilà! qu'elle est jolie!	Quanto è bella, quanto è cara!
Mais depuis qu'elle a mon cœur,	Piú la vedo e piú mi piace...
Il n'est plus dans ma vie	Ma in quel cor non son capace
De repos ni de bonheur.	lieve affetto d'inspirar.
Choeur	
Amis, sous cet épais feuillage	
Bravons le soleil et ses feux...	
...	
Guillaume, montrant Térézine qui continue à lire.	
Elle sait lire; est-elle heureuse!	Essa legge, studia, impara...
...	...
Térézine, riant, en fermant le livre qu'elle tenait à la main.	*Adina (ridendo)*
	Benedette queste carte!
Ah! L'aventure est curieuse!	È bizzarra l'avventura.

VARIANTI SOSTITUTIVE (IDEOLOGICHE)

Le Philtre	**L'elisir d'amore**
Acte I, scène III	*Atto I, scena III*
Térézine	*Adina*
Guillaume, écutez-moi: vous êtes bon et franc;	Odimi. Tu sei buono,
Vous n'avez pas, comme ce beau sergent,	modesto sei, né al par di quel sergente
La vanitè de croire qu'on vous aime;	ti credi certo d'inspirarmi affetto
...	...
Air	
La coquetterie	
Fait mon seul bonheur;	
Paraître jolie	Chiedi all'aura lusinghiera
Sourtir à mon cœur.	perché vola senza posa
J'aime que l'on m'aime,	or sul giglio, or sulla rosa,
Qu'on m'adore... mais	or sul prato, or sul ruscel;
Pour aimer moi-même,	ti dirà che è in lei natura
Jamais!... non, jamais!	l'esser mobile e infedel
Amant trop fidèle	
Qui me trouvez belle,	
Pourquoi ce courrou?	
Votre cœur m'appelle	
Tigresse et cruelle...	

VARIANTI INSTAURATIVE

Le Philtre	L'Elisir d'amore
Acte I, scène IX	*Atto I, scena X*
[scena conclusiva del primo atto]	
	Nemorino
	Adina, credimi, te ne scongiuro...
	Non puoi sposarlo... te ne assicuro...

Aspetta ancora... un giorno appena...
Un breve giorno... io so perché.
Domani, o cara, ne avresti pena;
te ne dorresti al par di me.

Belcore
Il ciel ringrazia, o babbuino,
che matto, o preso tu sei dal vino!
Ti avrei strozzato, ridotto in brani,
se in questo istante tu fossi in te.
Infin ch’io tengo a fren le mani,
va’ via, buffone, ti ascondi a me.

Adina
Lo compatite, egli è un ragazzo;
un malaccorto, un mezzo pazzo.
Si è fitto in capo ch’io debba amarlo,
perch’ei delira d’amor per me.
(Vo’ vendicarmi, vo’ tormentarlo,
vo’ che pentito mi cada al pie’).

Acte II, scène VIII [scena conclusiva dell’opera]	*...Atto II, scena VIII*
Guillaume Oh! c’est miraculeux! tout le monde m’adore ! ...	*Nemorino* Una furtiva lacrima negli occhi suoi spuntò... Quelle festose giovani invidïar sembrò... Che piú cercando io vo? M’ama, lo vedo. Un solo istante i palpiti del suo bel cor sentir... I miei sospir confondere per poco a’ suoi sospir!... Cielo, si può morir; di piú non chiedo. Eccola... Oh! qual le accresce beltà l’amor nascente! A far l’indifferente si seguiti cosí finché non viene ella a spiegarsi.
Acte II, scène VIII	*Atto II, scena IX*
Térézine Votre existence nous est chère, ... *Guillaume* Que de bonté! quoi c’est vous-même!	*Adina* La tua vita ci è cara... Io ricomprai il fatale contratto da Belcore. *Nemorino* Voi stessa! (È naturale: opra è d’amore).
Térézine Je vous le rends!... le voilà!...	*Adina* Prendi; per me sei libero: resta nel suol natio, non v’ha destin sí rio,

che non si cangi un dí.
(*Gli porge il contratto*).
Qui dove tutti t'amano,
saggio, amoroso, onesto,
sempre scontento e mesto
no, non sarai cosí.

Varianti stilistiche

Le Philtre	**L'elisir d'amore**
Acte I, scène V	*Atto I, scena V*
Fontanarose, du haut de son char	*Dulcamara*
...	
Approchez tous! venez m'entendre!	Udite, udite, o rustici;
...	attenti, non fiatate.
Mon élisir odontalgique	
...	...
Prenez, prenez mon élixir !	Compratela, compratela,
Il peut tout guérir.	per poco io ve la do.
La paralysie	È questo l'odontalgico
Et l'apoplexie	mirabile liquore
Et la pleurésie	...
Et tous les tourmens,	Comprate il mio specifico,
Jusqu'à la folie,	per poco ve lo do.
La mélancolie	Ei muove i paralitici;
Et la jalousie	spedisce gli apopletici,
Et le mal de dents.	gli asmatici, gli asfitici,
	gl'isterici, i diabetici,
	guarisce i timpanitidi,
	e scrofole e rachitidi,
	e fino il mal di fegato
	che in moda diventò.

In feconda commistione con il dato passionale si sgrana la vena ironica del librettista, piú articolata del comico situazionale d'immediato epidermico effetto, preferito nell'antecedente francese; è nei versi dell'*Elisir* –sintonizzati con la polifonica matrice del compositore– un'irridente sapidità per ottenere la quale il poeta ricorre alla tecnica del *pastiche*, che attribuisce spessore alla trama attraverso il travaso alto-basso, colloquialità realistica-idealità onirica, cioè mediante la riproduzione dell'infinita gamma cromatica della vita.

Egli dà pertanto prova di sapienza nella gestione dei vari ingredienti, calibrandoli nel proprio tessuto scritturale, convogliando le spinte centrifughe di un'epopea a tratti burlesca a tratti lacrimevole, e bilanciando l'assetto metrico-retorico convenzionale della tipologia librettistica con l'immissione di forme desunte da un'eletta linea poetica e di piú andanti rime prosastiche; e soprattutto includendo

nel sostrato aulico prelievi popolareschi e calchi linguistici del parlato, con le sue sgrammaticature ("Dottore, perdonate [...] / È ver che *possediate* segreti portentosi?"), lepide allusioni, ambiguità, paraetimologie e inventando ingegnosi neologismi. Un vocabolario giocosamente "creolizzato" che suscitava l'ammirato stupore del maestro: "Chissà dove diavolo ha preso il nostro Romani –si chiedeva– tutti questi termini medico-chirurgico-farmaceutici [...]. È un gran burlone colui! Certo fanno effetto". Invero, la comicità della storia sillabata da Romani è affidata a nuclei linguistici paradossali e surreali, inanellati nella girandola di suoni dello scioglilingua filastrocca di Dulcamara, fitto di fonemi al limite del *nonsense* da cui latita la semantica (com'è suffragato dal segmento sopra trascritto): "È questo l'odontalgico [...] Comprate il mio specifico [...]. Ei muove i paralitici; spedisce gli apopletici [...] guarisce i timpanitidi, / e scrofole e rachitidi..."

I tre inserti variantistici del libretto nostrano che abbiamo riportati mutano dunque sostanzialmente *Le Philtre* qualificandolo, nella rivisitazione italiana, in senso patetico e traslocandolo dal crinale monologico dell'*Opéra comique* al piano della mescolanza –che è ibridazione sorvegliata ed equilibrata– tra l'intonazione mordace del riso e l'ispirazione sospirosa.

Romantica, moderatamente *larmoyante*, garbatamente sorridente e incentrata su una blanda ma non superficiale introversione, che fa sí che la frivola protagonista possa attingere la scoperta del vero amore e della propria piú profonda inclinazione ("Ed io sola, sconsigliata, / possedea quel nobil cor!"), l'opera si avvia alla catartica confessione-capitolazione della soprano: "Sappilo alfine, ah! sappilo / tu mi sei caro e t'amo."[13] Non a caso il melodramma è dedicato da Donizetti alle donne, come indicava in una lettera inviata all'editore Ricordi il 31 luglio 1832: "Giacché a me per tua gentilezza lasci la scelta della dedica dell'*Elisir d'amore*, io te ne sono graditissimo, e questa sia *Al Bel Sesso di Milano*... chi piú di quello sa distillarlo? Chi meglio di quello sa dispensarlo?".

Cosí, l'*Elisir*, ludica testura di duelli e schermaglie tra tipi antagonistici, virtuosistico ingranaggio di intrighi, epifanie, ripiegamenti lirici e slarghi di festevole allegrezza, si offriva agli amanti del belcanto come capolavoro indiscusso tra le oltre settanta opere varate dal bergamasco; un prezioso gioiello di parole e note, un idillio campestre che armonizza i sopratoni buffi del *côté* tipico del

[13] Il compositore, evidentemente insoddisfatto, nel 1843 sostituí questa cabaletta con una nuova ma meno fortunata: "Ah l'eccesso del contento".

bozzetto campagnolo con le vertigini delle *raisons du coeur* culminanti nell'amore, esplorato nelle sue riposte pieghe nei due protagonisti Nemorino e Adina, paesani antieroi, speculari agli eroi epici del mito arturiano di Tristano e Isotta. Un ribaltamento ottocentesco dello *specimen* cavalleresco, quello configurato tra le due coppie, un detronizzante controcanto di taglio squisitamente parodico; se non intervenisse il "magico liquore di sí perfetta, di sí rara qualità" che "corregge ogni difetto", la bevanda fatata e fatale che non è meramente strumentale all'avanzamento del *plot* (come nella sceneggiatura di Scribe) ma reintroduce l'ordine nel caos delle passioni non corrisposte, smussa le pennellate beffarde della militaresca tracotanza di Belcore e scioglie le asperità nella commedia degli inganni promossa dalla truffaldina loquacità di Dulcamara. Il filtro di Donizetti-Romani (corrispettivo del talismano delle favole di magia –*volšebnaja skazka*– catalogate nella *Morfologija skazki* proppiana[14]) trascende l'eros e metamorfizza le emozioni, favorendo la dislocazione dell'avventura dal livello tematico elementare (della pittura naturalistica) allo statuto polisemico simbolico, attinente all'eterno strazio della *souffrance* d'amore.

In definitiva, quello di Scribe resta un *divertissement* di successo, laddove il libretto di Romani è un canto poetico umoristicamente screziato, con una fisionomia stilistica ed espressiva che lo innalza sul canovaccio, toccando l'acme emotiva allorquando emergono le ragioni del cuore.

"La *Gazzetta* giudica dell'*Elisire*, dice troppo bene, troppo, credete a me, troppo!" si scherniva il bergamasco con il proprio maestro tedesco Johann Simon Mayr all'indomani dell'uscita dell'opera. Il concorde consenso che accompagnò il battesimo del melodramma in una città, Milano, che lo aveva spesso trattato con una certa diffidenza, stupí lo stesso musicista; eppure si trattò solo di un fausto preludio destinato a moltiplicarsi in un ininterrotto rifrangersi di applausi, ché all'*Elisir* toccò una prospera sorte di riprese e riproposte che ne hanno fatto uno dei titoli donizettiani tra i piú rappresentati e con maggiore continuità fino ad oggi. Non solo, ad attestarne lo straordinario gradimento di pubblico e critica resta un numero notevole di trasmigrazioni novecentesche sullo schermo e in letteratura, nonché qualche recente sperimentazione di non esiguo pregio.

[14] La *Morfologia della fiaba* fu pubblicata da Vladimir Propp nel 1928 ("Academia", Leningrad), però apparve tardivamente in traduzione italiana, nel 1966, per i tipi di Einaudi.

Sull'onda dei film musicali, molto in voga nella penisola dagli anni Quaranta agli anni Cinquanta, Amleto Palermi, commediografo esordiente nel '14 nel cinema muto con *Colei che tutto soffre*, coregista di Carmine Gallone per il kolossal *Gli ultimi giorni di Pompei*, abile nel riadattare capolavori della letteratura, del teatro, del melodramma (come le verghiane *Cavalleria rusticana* e *La peccatrice*, nel '39 e nel '40, e molte commedie dell'archivio dialettale siciliano di Martoglio e Musco), nel 1941 trasporta sul nastro di celluloide l'opera donizettiana (soggetto di Luigi Bonelli, sceneggiatura di Palermi, Ivo Perilli, Giovanni Spellani), con Carlo Romano (Belcore), Roberto Villa (Nemorino), Armando Falconi (Dulcamara), Margherita Carosio (plaudita interprete di Adina anche alla Scala), Nelly Corradi (che preferí presto al cinema la lirica), e, fra gli attori, Luigi Almirante, Silvio Bagolini, Gemma d'Alba, Enzo Biliotti, brillante caratterista sulle tavole del palcoscenico nella prosa e nella rivista; cioè attori collaudati, accanto a *star* del bel canto. Quella di Palermi non è a rigor di termini una trasposizione, e non è bella né fedele. La vicenda ottocentesca è raccontata in una cornice di venti anni dopo, quando il dispensatore dell'elisir ritorna nell'ameno paese dei Baschi. I personaggi, naturalmente, sono invecchiati e i figli sono alle prese con le usuali scaramucce amorose. In una pausa il film racconta in *flashback* le vicissitudini dei genitori e chiude lietamente quelle dei loro figlioli. L'idea registica potrebbe essere stuzzicante se fosse narrata con una proporzionata ricetta di ironia e malinconia; all'opposto, nel film la soave mozione degli affetti celebrata dal melodramma decade in manieristica romanticheria perché se a volte Palermi sa toccare i precordi non riesce mai a far vibrare gli animi; la giocosità dell'insieme scade anch'essa nella grossolanità della risata e nell'ovvietà degli episodi giustapposti artificiosamente sino alla meta. E Dulcamara con il suo liquore portentoso? Una figura da baraccone, che il regista depriva di personalità nonostante la professionalità dell'attore che lo impersona.

Nel 1946 esce una seconda versione, con la direzione e la sceneggiatura di Mario Costa, buon artigiano della cinepresa, a lungo assistente al montaggio, sottoscrittore di cortometraggi, nonché iniziatore nel 1963 del *western* all'italiana con *Buffalo Bill* (che firmò con il divertente pseudonimo di John W. Fordson). Costa è gran frequentatore dei film-opera: nel medesimo arco temporale dona al pubblico *Il barbiere di Siviglia*, di seguito *I pagliacci* e numerosi altri titoli.

Per la realizzazione dell'*Elisir* il regista romano si mantiene molto piú aderente all'originale teatrale di quanto non lo fosse stato

Palermi –del quale era stato aiuto regista nel ’35 nel film *Porto*– e s’avvale della perizia fotografica di Mario Bava assegnando, accanto alle comparse Gina Lollobrigida e Silvana Mangano, le parti principali a cantanti di vaglia: Nelly Corradi è di nuovo Adina; Gino Sinimberghi è Nemorino; veste i panni di Belcore il grande Tito Gobbi (un *habitué* dei film musicali, già trionfante nel *Rigoletto* di Gallone); Italo Tajo è Dulcamara; e ancora, Guido Mazzini, Rinalda Marchetti, Nino Crimi... Tuttavia, a fronte di quello del collega il risultato non appare migliore; l’unico coefficiente degno di nota è la volontà registica di rispecchiamento puntuale del libretto e di resa oltremodo leggibile del *plot* mediante l’inclusione di raccordi dialogati e tramite “zummate” e primi piani inequivocabilmente efficaci. Ma il contrappunto sentimentale (salvo il momento della lettura di Adina, che è calcolatamente calligrafico e girato con un raccordo di soggettiva alla Griffith) è offuscato da una scenografia piatta e bozzettistica, dalla fissità della macchina da presa e da un soverchio indugio sui momenti piú chiassosi e sugli eccessi trimalcionici (al gozzovigliare di Dulcamara, per esempio, che secondo la didascalia di Romani semplicemente “si mette a tavola”, sono dedicate troppo ripetitive inquadrature). L’autore pigia il pedale sui personaggi di caratura “fescennina” (l’imbonitore è il vero apice della pellicola e Belcore si impone per l’eccellenza di Gobbi), eludendo i passaggi piú squisiti e soffermandosi sulle scene *en plein air*, sui campi lunghi d’insieme, attenuando fin quasi all’inintellegibilità il *gradatum* emotivo dei personaggi, che non superano i limiti macchiettistici.

In altre parole, l’*Elisir* viene complessivamente trivializzato nella rilettura dei film-opera, che obbediscono forse a un esorbitante intento divulgativo nazional-popolare.

Le operazioni di conversione del taumaturgico filtro operistico da un sistema espressivo all’altro non finiscono però qui; sembra anzi che nell’ultimo decennio il melodramma donizettiano abbia riacceso voglie di riletture e di nuove pratiche artistiche, audaci persino. Due esempi per tutti: il fantastico arazzo di scenari reinventati, costumi di scena bizzarri, fondali –sei ed enormi– di paesaggi trasparenti, schizzati in punta di pennello o a china o ad acquerello per un arioso allestimento scaligero (il primo ebbe luogo nel 1995 a Zurigo, il nuovo, davanti all’esigente pubblico dei melomani milanesi, nel 1998), che è scaturito dalla penna di Tullio Pericoli con un segno grafico di grande impatto, dal tratto impalpabile e fiabesco. Sotto la direzione della bacchetta di Massimo Zanetti, con la soprano tedesca Norberg-Schulz (Adina) e il tenore Vincenzo La Scola

(Nemorino) per la regia di Ugo Chiti, questa scenografia è passata dalle quinte alle pagine, divenendo un complesso di disegni per un volumetto (edito dalla casa milanese Archinto, 1999) da leggere e sfogliare; e i versi del libretto si sono trasformati nella scioltezza dei sintagmi di una bella divertente fiaba illustrata per adulti e bambini, sintetizzata con levità di parole e fattura da Piero Gelli, scrittore dell’immaginosa parafrasi in prosa delle rime di Romani, autore di una sinossi ilare e sfavillante intorno all’argomento amoroso punteggiato da canonici contenuti e da personaggi di franca comicità. La rimodulazione di Gelli insiste sulla tastiera favolistica, da una lato con l’evidenziazione della valenza “meravigliosa” della storia e delle standardizzate “maschere” che la incarnano, dall’altro con l’adozione di una struttura lessicale, sintagmatica e morfologica essenzializzata secondo la topica delle narrazioni per l’infanzia, che spicca fin dall’*introibo* con i suoi vaghi indicatori temporali e ambientali e le consuete formule fuggevolmente descrittive: “Due secoli fa circa, in Europa, quando non c’erano guerre vicine o epidemie o terremoti a turbare gli uomini, la vita scorreva tranquilla nei paesi e nei villaggi lontani dalle grandi città...”. Di impostazione antipodica e finalità provocatorie è il film dall’*Elisir* uscito nel 2002; dietro la macchina da presa Andrea Bevilacqua e Lucas Kazan, al pianoforte Andrea Ruscelli.

E per epilogo un esperimento che è una sfida: “Ascoltare con gli occhi, cantare con le mani”, ovvero il melodramma donizettiano nella lingua italiana dei segni (LIS), realizzato il 15 e 16 marzo 2008 a Treviso dalla Compagnia Teatrale “Scudo Blu” e accompagnato da unanimi approvazioni. Un’operazione avanzata e coraggiosa che ricorda l’analoga esperienza di Tanztheater di Pina Bausch, fissata nella coreografica *silouhette* di Lutz Förster che traduce nel linguaggio dei sordomuti le parole della canzone di Billie Holiday *The man I love*.

L’operazione trevigiana è stata avviata prendendo le mosse dalla convinzione dei promotori che quella dei gesti è una forma naturale di comunicazione codificata in un linguaggio. Un “parlato” che “non è un rigido linguaggio iconico limitato e ‘materiale’, ma piuttosto una madre lingua completa, spesso la prima lingua, originale nelle strutture morfosintattiche, duttile all’espressività di ciascuno e capace di esprimere con ricchezza di particolari anche i concetti astratti, le varietà e le sfaccettature degli stati d’animo, utile, quindi, tanto nella vita di tutti i giorni quanto nei piú diversi ambiti di studio, nella poesia

e nell'arte [...]. E quale forma di espressione artistica può essere piú completa di espressività di un'opera lirica?".[15]

Mani che volteggiano nell'aria, movimenti delle labbra, dinamismo cinestesico, rotazioni e movenze corporee appena percettibili, mimica accennata o accentuata, interagiscono con naturalezza in questa specialissima versione dell'*Elisir*, il cui mondo meraviglioso si è aperto al cimento di un'esibizione fuori dagli schemi, semplificata ma non impoverita, con esiti in piú punti commoventi, come nel corteggiamento e nella dichiarazione amorosa delle figure protagonistiche che si sfiorano con cenni silenti, enfatizzati dalla danza ipnotica delle braccia e delle dita (la gestualità corale è stata guidata da Sara Callegari, la regia è stata curata da Ivan Stefanutti, con scene di Benito Leonori e coreografia di Laura Ruocco). Per gli udenti, si è trasmessa la storica incisione diretta nel 1978 da Richard Bonynge sul podio della English Chamber Orchestra, con le voci di Joan Sutherland e Luciano Pavarotti (edizioni Decca); due voci inarrivabili come accompagnamento della "silenziosa voglia di cantare di un gruppo di caparbi artisti silenziosi", per i quali l'*Elisir*, paradigmatico prototipo del grottesco romantico (Folco Portinari), *contaminatio* di riso pianto dedizione indifferenza, ha rinnovato il miracolo della parola in musica, facendosi ludo amoroso e spettacolo carezzevole e lieto, sulla scia del perenne cristallino insegnamento aristotelico: "il comico è in qualche errore o colpa, ma [...] non provoca né dolore né danno".[16]

Questa coeva, inedita messinscena ha ricreato perciò il prodigio di quella che Antonio Gramsci additava come la manifestazione

[15] Definizione incontrata nel sito www.robertowirthfund.net., consultato nel corso del 2009. È singolare la coincidenza di queste proposizioni con le ormai lontane ma sempre valide teorizzazioni di Ivo Osolsobe (*Divadlo které mluví, spívá a tanči*. *Teorie jedné Komunikační formy* (*Il teatro che canta, parla e danza*. *Teoria di una forma di comunicazione*) il quale, sull'abbrivio degli universali linguistici ed extra-linguistici chomskiani, dimostra la sua tesi del teatro come *medium* metacomunicativo; il teatro –segnatamente quello musicale– costituirebbe un universale della comunicazione umana, accomunato a molte altre manifestazioni comunicative "profonde". L'aspetto piú rilevante del fenomeno teatrale consisterebbe perciò, per lo studioso, nella rappresentazione di "modelli" globali di comunicazione corporea tramite *tokens* ("concrete occorrenze segniche" ostensive), costantemente replicati e quindi modellizzati (divenendo *type*, "modello astratto"); pertanto, nell'ottica trasformazionalista di Osolsobe, il teatro è "comunicazione attraverso la comunicazione intorno alla comunicazione".

[16] Aristotele, *Poetica*, 5, 1449a, nell'ineccepibile versione curata da Domenico Pesce.

storico-culturale piú "democratica"[17] dell'Italia ottocentesca, connettivo culturale e collante artistico di un Paese che viveva il suo Risorgimento.

D'altra parte, il nettare "sovrumano" di Donizetti con note su verbo di Romani, continua a esporre ancor oggi le marche di un'eccezionale vitalità, tanto da esser scelto dal disincantato Woody Allen dell'ultima stagione come *leitmotiv* della colonna sonora di *Match Point* (2005), film-parabola di un sesso rovinoso timbrato da ambizioni e venalità mortifere, cinica commedia degli inganni che emblematizza i dilemmatici e contraddittori protocolli dei "tempi moderni".

Bibliografia

Aristotele, *Poetica*, a cura di Domenico Pesce. Milano, Bompiani, 2004.

Berlioz, Héctor, *Memorie*, trad. Giulio e Maria Teresa Bas. Milano, Genio, 1947, vol. I.

Bettetini, Gianfranco, *Semiotica della comunicazione*. Milano, Bompiani, 2003.

Branca Romani, Emilia, *Felice Romani ed i piú riputati maestri di musica del suo tempo: cenni biografici ed aneddotici*. Torino, Loescher, 1882.

Cortellazzo, Sara, Dario Tomasi, *Letteratura e cinema*. Roma, Laterza, 1998.

Dapino, Cesare, coord., *Il teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1983.

Donizzetti, Gaetano, *Epistolario*, a cura di Guido Zavadini. Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1948.

Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano, Bompiani, 2003.

Fumagalli, Armando, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*. Milano, Il Castoro, 2004.

Gaudreault, André, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, trad. D. Buzzolan. Torino, Lindau, 2000.

Gerhardt, Anselm, "Uno scherzo mal inteso? Patetismo e ironia nell'*Elisir*", in Livio Aragona, Federico Fornoni, coord., *L'elisir d'amore*. Bergamo, *Quaderni della Fondazione Donizetti*, 6, 2007, pp. 23-37.

[17] A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, p. 69.

GRAMSCI, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*. Torino, Einaudi, 1953.
GRILLI, Alessandro, coord., *L'opera prima dell'opera: fonti, libretti, intertestualità*. Pisa, Plus, 2006.
MANZOLI, Giacomo, *Cinema e Letteratura*. Urbino, Carocci, 2004.
METZ, Christian, *La significazione nel cinema*. Milano, Bompiani, 1975.
NUVOLI, Giuliana, *Storie ricreate: dall'opera letteraria al film*. Torino, UTET, 1998.
OSOLSOBE, Ivo, *Divadlo které mluví, spívá a tanči. Teorie jedné Komunikační formy* (*Il teatro che canta, parla e danza. Teoria di una forma di comunicazione*). Praha, Supraphon, 1974.
PROPP, Vladimir, *Morfologia della fiaba*, coord. Gian Luigi Bravo. Torino, Einaudi, 1966.
RAFFA, Piero, *Semiologia delle arti visive*. Bologna, Pàtron, 1976.
SARACINO, Egidio, coord., *Tutti i libretti di Donizetti*. Milano, Garzanti, 1993.
TATTI, Mariasilvia, coord., *Dal libro al libretto: la letteratura per musica dal '700 al '900*. Roma, Bulzoni, 2005.
TYNJANOV, Jurij N., "Le basi del cinema", in Giorgio KRAISKI, coord., *I formalisti russi nel cinema*. Milano, Garzanti, 1971.
VENANZI, Alfredo, *Il testo teatrale nel cinema: la trasposizione cinematografica di Amleto*. Lanciano, Carabba, 2008.

Indizi di resistenza al dominio spagnolo (e austriaco) nei *Promessi sposi*

STEPHANIE JED
University of California, San Diego

Ricordando il rapporto di partecipazione che intrattiene Manzoni con la storia, scrive Lanfranco Caretti: "il suo intrepido attraversamento del passato è pur sempre deliberato viaggio per raggiungere allusivamente la realtà del proprio tempo degradato (1815-1825), giusto nel mezzo della restaurazione assolutistica, delle speranze cadute, dei processi e delle deportazioni".[1] E Cesare Cantú dedica il suo commento ai *Promessi sposi* del 1832 ai giovani lombardi, spingendoli a scoprire nel romanzo di Manzoni "un avvenire da maturare", un avvenire che, confrontandosi con il passato, sappia stimare "la libertà civile" e "l'uguaglianza dei diritti".[2] Tanti critici da Cantú a Caretti hanno notato un sottotesto al romanzo, un registro di sfumature politiche che riguardano tanto il dominio asburgico a Milano dal 1815 al 1859 quanto il dominio spagnolo del Cinque e Seicento. Vorremmo ora seguire questa tendenza critica, domandando quanto i personaggi, nei vari rapporti che hanno con il dominio spagnolo, ci lasciano anche intravvedere rapporti politici sotto l'occupazione austriaca. Implicita nel mio studio è l'ipotesi che tra i rapporti di potere spagnoli e asburgici ci sia una continuità di categorie di archivio. In particolare m'interessa investigare, come nei momenti di carestie ed epidemie, si verificano pratiche di sopprimere i banditi e di sorvegliare gli spostamenti sia nel Seicento che nell'Ottocento.[3] Siccome ho appena iniziato queste ricerche, presenterò piú domande che risposte e piú possibilità che conclusioni.

Vorrei iniziare, ripetendo e sottolineando l'ovvio: nel Seicento lo stato di Milano fu occupato dagli spagnoli. Dal 1535 si era sviluppata una complessa burocrazia coloniale, organizzata da

[1] Lanfranco Caretti, "Introduzione" a *I promessi sposi*, p. XXVIII.

[2] Cesare Cantú, *Sulla storia lombarda del secolo XVII. Ragionamenti di Cesare Cantú per commento ai "Promessi sposi" di Alessandro Manzoni*, pp. VII-VIII.

[3] Vorrei esprimere il mio debito generale allo studio eccellente di Reynaldo Ileto, "Outlines of a Nonlinear Emplotment of Philippine History" che mi ha fatto riflettere, con rispetto al testo manzoniano, sull'ispanizzazione dei membri delle *élites* milanesi sotto l'occupazione spagnola e, in particolare, su possibili resistenze alle autorità sanitarie spagnole nei tempi di epidemie.

Carlo V, capeggiata dai governatori spagnoli, e sostenuta da una presenza militare spagnola, per cui nel 1537, un oratore imperiale a Genova poteva scrivere al governatore di Milano: “Son tan grandes las necessidades [de Milán], que no bastarían siete Perú para remediarlas”.[4] *I promessi sposi* è ricco di nomi e di dettagli del dominio spagnolo dalla lunga lista di gride all’inizio del romanzo al decreto di amnistia emesso da Filippo IV alla fine. Il testo di Manzoni c’incoraggia inoltre a domandare come il lungo regno spagnolo avrebbe potuto ispanizzare alcuni sudditi pregiati di quel dominio. Pensiamo, per esempio, a come Don Rodrigo stabilisce legami con i governatori spagnoli, tramite suo cugino Attilio e “il conte zio del Consiglio Segreto”, rappresentando il conte zio perfino in una missione straordinaria alla corte spagnola.[5] Questi legami alla gerarchia spagnola ci farebbero rivalutare lo status di Don Rodrigo come fuorilegge o bandito nel romanzo e a considerarlo piú come elemento integrale del dominio spagnolo. O consideriamo l’accordo segreto tra il gran cancelliere spagnolo Antonio Ferrer, eroe nella rivolta del pane, e il vicario di Provvisione italiano Lodovico Melzi, “capo birbone” secondo i ribelli, per come razionava il pane sotto il regime spagnolo (p. 154); questo caso di collusione è solo un esempio di come gli spagnoli utilizzavano le *élites* native o “italiane” come strumenti della loro occupazione.

Per capire l’ispanizzazione dei membri di queste *élites* milanesi è importante esaminare come Manzoni abbia figurato una gerarchia medica per la gestione della peste. Lodovico Settala, direttore dei medici di stato, e Alessandro Tadino, conservatore della Sanità, sono responsabili della politica sanitaria ufficiale degli spagnoli, amministrando il lazzaretto e regolando le famiglie e i beni di tutti gli afflitti. È importante osservare che Manzoni condivide il punto di vista di Tadino, Settala e gli uffici sanitari spagnoli quando scrive che la rabbia popolare contra gli ufficiali era “senza motivo e costrutto” (p. 368). Come Tadino e Settala, Manzoni sprezzava i medici popolari –per esempio, il “vecchio et ignorante barbiero di Bellano” secondo la definizione di Tadino (p. 364)– perché rifiutavano di vedere i chiari sintomi di peste e pronunciavano, invece, altre diagnosi.

A parte gli ufficiali sanitari, m’interessa molto la figura del Borromeo, idealizzato da Manzoni per le sue opere di carità ed eru-

[4] Vedi Federico Chabod, *Lo stato e la vita religiosa a Milano nell’epoca di Carlo V*, pp. 52-53.

[5] Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*. *Storia della colonna infame*, p. 221. Di questo testo si indicheranno ora solo le pagine dei brani citati.

dizione. Penso che Borromeo possa essere visto come parte dell'*élite* ispanizzata per il fatto della sua sorveglianza della città di Milano assediata dalla peste. Manzoni ci dice, per esempio, che Federico Borromeo "aveva scelto sei preti [...] gli aveva divisi in coppie, e ad ognuna assegnata una terza parte della città da percorrere" (p. 332); e che Borromeo stesso, nella distribuzione delle elemosine, sistematicamente visitava la città "quartiere per quartiere" (p. 333). Può darsi che Manzoni abbia effettivamente riprodotto nel romanzo le piccole unità amministrative create dalla classe politica per contenere la peste, quando scrive: "in cent'altre parti, altri cadevano, languivano o anche spiravano, senza aiuto, senza refrigerio" (p. 334). Eppure presentando il punto di vista di un alto rappresentante amministrativo, Manzoni ci fa intravvedere degli indizi di resistenza ai tentativi ufficiali di controllare la peste. In particolare, a mio avviso, le rappresentazioni di fughe, di occultamenti e di brigantaggio nel contesto della carestia e la peste possono funzionare come momenti di resistenza al dominio spagnolo.[6]

Per esempio, Manzoni sottoscrive lo sdegno che sente Tadino verso gli afflitti che si affidano alle cure alternative: "'ci parevano,' dice il Tadino, 'tante creature selvatiche, portando in mano chi l'herba menta, chi la ruta, chi il rosmarino et chi una ampolla d'aceto'" (p. 365). Manzoni spiega chiaramente che questi afflitti sono fuggiti dalle città per evitare la visita di una commissione sanitaria ufficiale. I commissionari, scrive Manzoni, "per tutto trovarono paesi chiusi da cancelli all'entrature, altri quasi deserti, e gli abitanti scappati e attendati alla campagna" (pp. 364-365). Dobbiamo interpretare tali fughe come fa Manzoni, e cioè come problemi per l'esecuzione delle politiche sanitarie spagnole? O possiamo vedere quelle diserzioni dalle città come espressione, invece, di un'idea alternativa di comunità e di nazione?

Per accompagnare i casi espliciti di fuga e diserzione, Manzoni rappresenta anche casi piú sottili di fuga quando scrive di persone che si rifiutano di conformarsi alle richieste degli ufficiali sanitari: "Il tribunale della sanità chiedeva, implorava cooperazione, ma otteneva poco o niente" (p. 366). Una componente ovvia di questo rifiuto erano i sentimenti di odio e di paura diretti agli ufficiali sanitari i quali, nei casi attestati di peste, ordinavano di bruciare i vestiti, di confiscare le case e di trasferire famiglie intere al lazzaretto. Manzoni scrive: "Il terrore della contumacia e del lazzeretto aguzzava

[6] Vedi, in particolare, Reynaldo Ileto, "Outlines of a Nonlinear Emplotment", pp. 140-141.

tutti gl'ingegni: non si denunziavan gli ammalati, si corrompevano i becchini e i loro soprintendenti; da subalterni del tribunale stesso, deputati da esso a visitare i cadaveri, s'ebbero, con danari, falsi attestati" (p. 368). I segni piú chiari di questo odio, paura e resistenza alle autorità sanitarie spagnole saranno stati i sassi, il furore e le parolacce tirate a medici come Tadino e Settala mentre giravano affaccendati per Milano (pp. 368-9).

Dopo essersi ripreso dalla peste, Renzo decide di tornare in Lombardia in cerca di Lucia. Bortolo, il cugino che gli aveva procurato lavoro e protezione dallo stato milanese (ricordiamo che Renzo era "bandito", p. 205), dà la sua benedizione dicendo: "cerca di schivar la giustizia, com'io cercherò di schivare il contagio; e, se Dio vuole che la ci vada bene a tutt'e due, ci rivedremo" (p. 395). Con questo termine "schivare", Bortolo stabilisce retoricamente ciò che era implicito nel romanzo sin dall'inizio: e cioè un senso che resistere al dominio spagnolo e resistere al contagio era la stessa cosa. Bortolo ci fa ricordare Foucault che scrive: "La peste è una forma di disordine –allo stesso tempo reale e immaginario– che ha i suoi rimedi a un tempo medici e politici. Dietro ai meccanismi disciplinari, allora, si può intravvedere sempre una memoria ossessiva di contagi, ribellioni, delitti, vagabondaggio, diserzioni, persone che compaiono e scompaiono, che vivono e muoiono in disordine".[7] *I promessi sposi* è ripieno di tali immagini foucaultiane di fuggitivi, ribelli, vagabondi e bravi che compaiono e scompaiono nei tempi di peste e che potrebbero rappresentare il disordine del dominio spagnolo. Renzo, in particolare, rappresenta questa continuità tra il dominio spagnolo e il contagio. Vorrei suggerire che Renzo potrebbe anche servire come figura di continuità tra le due occupazioni di Milano, quella spagnola e quella asburgica.

Anche occupando posizioni sociali opposte, Renzo e l'Innominato funzionano nel romanzo come due lati della stessa medaglia. Per esempio, prima della sua conversione, l'Innominato potrebbe essere visto come il *leader* di una comunità o nazione alternativa, composta di "nativi della valle" e di "forestieri" (p. 352) che, sprezzando l'autorità spagnola, erano fuggiti ai campi come "banditi."

[7] Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, p. 198: "The plague as a form, at once real and imaginary, of disorder had as its medical and political correlative discipline. Behind the disciplinary mechanisms can be read the haunting memory of 'contagions', of the plague, of rebellions, crimes, vagabondage, desertions, people who appear and disappear, live and die in disorder." Citato da Ileto, p. 144. (È mia la traduzione in italiano).

Quando l'Innominato decide di cambiare vita, gli "sgherri" che frequentava prima diedero la colpa al Borromeo perché "s'era mischiato ne' loro affari, per guastarli" (p. 352). Dopo una vita violenta di resistenza al dominio spagnolo, l'Innominato abbraccia una posizione sociale nell'*élite* coloniale. Conviene all'Innominato "salvar l'anima sua: nessuno aveva ragion di lagnarsene" (p. 352).

Come l'Innominato, anche Renzo cambia vita ma nel senso contrario. Un giovane umile e laborioso con una sola aspirazione pubblica –quella di registrare il suo matrimonio– Renzo poi capita in una lotta per la giustizia in contro alle autorità coloniali. Don Gonzalo Fernández di Cordova, il governatore e comandante dell'esercito che occupa Milano, emette un mandato di arresto contro Renzo "perché un malandrino, un ladrone pubblico, un promotore di saccheggio e d'omicidio" (p. 315). Vittima di accuse false, Renzo fugge e si nasconde, anche prendendo un falso nome, Antonio Rivolta; gli viene la fantasia di farsi soldato dalla parte di Venezia nella guerra contro la Spagna: "s'era anche parlato di invadere il Milanese; e naturalmente a lui pareva che sarebbe stata una bella cosa" (p. 394). L'Innominato (prima della sua conversione) e Rivolta condividono quindi alcune caratteristiche del bandito ottocentesco a cui "spesso mancava un nome vero e proprio cristiano o era conosciuto per un falso nome che significava un aspetto del carattere o un tratto distintivo".[8] E i tentativi degli Asburgo di consolidare il potere eliminando "la peste chiamata brigantaggio" si possono vedere nella figurazione di Renzo e l'Innominato.[9]

Vorrei suggerire che anche don Abbondio e Borromeo registrano certi aspetti delle condizioni sociali di Milano sotto l'occupazione austriaca. Manzoni tende a rappresentare don Abbondio come una figura di arretratezza e sottosviluppo, mentre rappresenta Borromeo al contrario come un uomo di stato. Allo stesso tempo Manzoni ci lascia intravvedere anche l'astuzia politica di don Abbondio. Ricordiamo che è don Abbondio che alla fine del romanzo insiste sui nessi Foucauldiani tra contagio e reessione sociale, facendo notare a renzo come la peste "è anche stata una scopa; ha spazzato via certi soggetti, che [...] non ce ne liberavamo piú" (p. 456). Ancora piú interessante, forse, ricordiamo che dopo il suo incontro con i

[8] R. Ileto, *op. cit*., p. 146: "the bandit often lacked a proper Christian name and lineage, or was known by an alias signifying a certain character or physical trait".

[9] *Idem*. Per il caso specificamente italiano di brigantaggio, vedi lo studio importante di John A. Davis, *Conflict and Control: Law and Order in 19th Century Italy*.

bravi, don Abbondio cade in un sonno agitato che gli permette di intuire i nessi tra il brigantaggio e gli umili come Renzo che devono anche loro fuggire dallo Stato: "che sogni!" scrive Manzoni. "Bravi, don Rodrigo, Renzo, viottole, rupi, fughe, inseguimenti, grida, schioppettate" (p. 22).

Dall'altra parte della gerarchia ecclesiastica troviamo il cardinal Borromeo che, sgridando don Abbondio per i suoi doveri mancati, rafforza il contrasto tra l'arretratezza e l'ignoranza di don Abbondio e la sua propria liberalità e erudizione. Borromeo è particolarmente caro a Manzoni per questa sua erudizione, e perchè ha fondato la biblioteca Ambrosiana, un primo episodio importante nella formazione dello stato italiano. Potrebbe essere interessante investigare queste figure di arretratezza e di erudizione in rapporto ai dibattiti del momento tra chi proponeva una cultura libresca tradizionale e altri che anticipavano il futuro avanzando nuovi modelli di sapere statistico.[10] Nel contesto dell'epidemia di colera del 1830, qual era la posizione culturale delle autorità mediche asburgiche? E nel '600, quale ruolo poteva avere un parroco come don Abbondio nelle commissioni mediche locali? Leggendo *I promessi sposi*, quali riflessioni avranno fatto i medici professionalizzati milanesi dell'Ottocento sulle autorità mediche nel romanzo? Potevano intravvedere nei casi dei personaggi che fuggivano dalle autorità mediche un tentativo di resistere all'occupazione austriaca di Milano?

Per rispondere a queste domande ci sarebbero molte ricerche da fare nell'Archivio di Stato a Milano, un archivio radicalmente riorganizzato da Luca Peroni, l'archivista dal 1820 al 1835. Per il momento, è interessante leggere insieme al romanzo di Manzoni un'opera di Peroni che s'intitola: *Vocabolario ossia indice alfabetico di tutte le materie le specie e i generi ed ogni altra cosa ed oggetto atti ad essere distribuiti in indice i quali concorrono a formare impinguare e corredare i 'titoli principali' e 'subalterni' componenti le diverse 'classi' dell'archivio*. A parte le voci ovvie, come *banditi, ribelli, tumulti*, che potrebbero indicare documenti e testimonianze di resistenza di singoli o gruppi allo stato, ci sono altre voci, come *Unioni clandestine* e *Unioni di persone sospette, tumultuose*, che potrebbero mettere

[10] Vedi Silvana Patriarca, *Numbers and Nationhood: Writing Statistics in Nineteenth-century Italy*, p. 123.

in luce le immagini di comunità o nazioni alternative del tipo intravvisto nel romanzo di Manzoni.

Perfino il Palazzo del Senato, l'edificio che ospita l'Archivio di Stato, potrebbe offrire una chiave politica ottocentesca per leggere *I promessi sposi*. Il 20 aprile 1814, una folla di nazionalisti furiosi entrarono con forza e saccheggiarono il palazzo, dopo di che proseguirono ad attaccare le case di vari ministri francesi e finalmente la casa del detestato ministro italiano di Finanza, Giuseppe Prina. In questo caso, la collusione tra i signori napoleonici di Milano e dei membri dell'*élite* italiana che approfittavano di quel regno, scatenò atti di violenza anche contro la persona di Prina che ammazzarono e trascinarono per la città.[11] Quest'evento violento potrebbe essere una fonte per la rappresentazione della rivolta di San Martino? Ci sono indicazioni nel romanzo che ci spingono in questa direzione?

Dall'inizio del romanzo, Manzoni fa capire che una lunga serie di governatori spagnoli fece sforzi con la stampa di liberare la Lombardia di briganti, banditi e vagabondi, ma le loro gride erano solo cosí forti come la carta su cui erano stampate. E già dall'inizio, Manzoni utilizza una metafora medica per suggerire che il disordine generato dai bravi non era poi cosí diverso dal disordine generato dalla peste. Un governatore dopo l'altro "prescrive di nuovo gli stessi rimedi, accrescendo la dose, come s'usa nelle malattie ostinate" (p. 11), ma senza risultati. La poca efficacia di queste gride fa sospettare che sia la malattia che il disordine servissero come pretesti per consolidare prima il potere politico spagnolo, e poi quello austriaco, nella Lombardia. Citando una grida del 1632 per convincere i lettori che i bravi ponevano ancora un problema anche dopo il periodo del romanzo, Manzoni adopera la figura di *preteritio*, fingendo di passare sotto silenzio la grida che nonostante menziona brevemente: "noi delle posteriori non crediamo dover far menzione, come di cosa che esce dal periodo della nostra storia. Ne accenneremo soltanto una del 13 febbraio dell'anno 1632" (p. 12). Ci starà dicendo Manzoni sottovoce che negli anni '30 dell'Ottocento, la soppressione dei banditi e la sorveglianza sociale praticata nelle epidemie offrivano le stesse occasioni agli austriaci per consolidare il loro dominio nella Lombardia? Se difatti Manzoni allude a questo nesso all'inizio del romanzo, possiamo ben capire che lo

[11] Nicola Raponi, "Il Palazzo del Senato: Cento anni di istituzioni politiche amministrative e culturali". In *L'Archivio di Stato di Milano* coord. Gabriella Cagliari Poli, p. 163.

farebbe fingendo di non esprimere un sentimento anti-austriaco, nazionalista e pericoloso.

Bibliografia

CANTÚ, Cesare. *Sulla storia lombarda del secolo XVII. Ragionamenti di Cesare Cantú per commento ai "Promessi sposi" di Alessandro Manzoni*. Quinta edizione corretta ed accresciuta. Lugano, G. Ruggia, 1833.

CHABOD, Federico. *Lo stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V*. Torino, Einaudi, 1971.

DAVIS, John A. *Conflict and Control: Law and Order in Nineteenth-Century Italy*. Basingstoke, Macmillan Education, 1988.

FOUCAULT, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan. New York, Vintage Books, 1995.

ILETO, Reynaldo, "Outlines of a Nonlinear Emplotment of Philippine History" in Lim TECK GHEE ed., *Reflections on Development in Southeast Asia*. Singapore, Asian Economic Research Unit, Institute of Southeast Asian Studies, 1988, pp. 130-159; poi riedito in Lisa LOWE e David LLOYD eds., *The Politics of Culture in the Shadow of Capital*. Durham-London, Duke University Press, 1997, pp. 98-131.

MANZONI, Alessandro, *I promessi sposi*. *Storia della colonna infame* a cura di Lanfranco Caretti. Milano, Mursia, 1984.

PATRIARCA, Silvana, *Numbers and Nationhood: Writing Statistics in Nineteenth-Century Italy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

PERONI, Luca. *Vocabolario ossia indice alfabetico di tutte le materie, le specie e i generi ed ogni altra cosa ed oggetto atti ad essere distribuiti in indice i quali concorrono a formare, impinguare e corredare i 'titoli principali' e 'subalterni' componenti le diverse 'classi' dell'archivio*, in Alfio Rosario NATALE coord., *L'Archivio di Stato di Milano. Manuale storico-archivistico*, vol. I. Milano, Cisalpino-La Goliardica, 1976, pp. 95-159.

RAPONI, Nicola, "Il Palazzo del Senato: cento anni di istituzioni politiche amministrative e culturali", in Gabriella CAGLIARI POLI coord., *L'Archivio di Stato di Milano*. Firenze, Nardini, 1992, pp. 153-169.

Ernesto Ragazzoni: un poeta da rivalutare

MARIAPIA LAMBERTI
Universidad Nacional Autónoma de México

Alla memoria di Cesarino Branduani, con gratitudine

La figura di Ernesto Ragazzoni è stata e continua ad essere sottovalutata e trascurata dalla critica italiana. Della sua opera sono state fatte solo tre edizioni, e tutte incomplete, antologiche; introvabili ora, anche l'ultima di Einaudi del 2000, a cura di Renato Martinoni e con una prefazione di Sebastiano Vassalli; per non parlare dell'edizione delle poesie e alcune prose a cura di Arrigo Cajumi, del 1956 (riedizione leggermente modificata di una prima versione 1927), di cui vennero stampate solo 1000 copie, una delle quali, numerata 900, è in mio potere grazie alla generosità del libraio pú famoso di Milano di quegli anni.[1]

Nato nel 1870 e morto nel 1920 (una precisone numerica singolarmente consona al suo carattere e alla sua poesia), rappresentò nella sua generazione quello che in molti momenti della storia e della vita si verifica: lo spiritoso, il buffone del gruppo, quello che intona il controcanto. Ricordiamo ovviamente Cecco Angiolieri e la sua posizione nel gruppo dei Fedeli d'Amore. Ma a Angiolieri è stata riconosciuta, a volte in termini un po' forzati, una vena drammatica nascosta sotto la sua risata aperta e dissacrante (e di lui ricordiamo che è l'unico che ci dà una visione umanizzata e satirica di Dante: "Dante Allaghier, s'io son buon begolardo / tu mi tien ben la lancia alle reni; / s'io desno con altrui, e tu vi ceni: / s'io mordo 'l grasso, e tu vi suchi il lardo..."). Ma a Ernesto Ragazzoni non è stata atrribuita tradizionalmente nessuna serietà di scrittura e di pensiero: è stato semplicemente messo da parte.

[1] Le tre edizioni che si son potute consultare sono: Ernesto Ragazzoni, *Poesie*, a cura di Arrigo Cajumi, 1956; da una edizione Chiantore 1927, con varie aggiunte, a quanto informail curatore. La prefazione non è molto ampia, la selezione verte piú sulle poesie scherzose dell maturità che su quelle giovanili, sentimentali e piú classiche, però in questa edizione, per esempio, si trovano tutte le traduzioni da Poe. Un'edizione di *Poesie scelte*, a cura di Paolo Mauri, del 1978; e l'edizione Einaudi 2000, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili*, a cura di Renato Martinoni e con un saggio introduttivo di Sebastiano Vassalli; l'edizione piú completa, con confronti fra le varie edizioni; eppure incompleta, perché mancano quasi tutte le traduzioni da Poe, e alcune prose.

Ernesto Ragazzoni, nato ad Orta –come si è visto, solo qualche anno dopo D'Annunzio (1863) e Pirandello (1867)–, figlio di un militare –il che significa una educazione rigida e conservatrice– fu avviato e concluse gli studi per antonomasia piú antitetici a una vocazione letteraria, quelli di ragioneria. E il suo primo prolungato impiego lo vide immerso nell'ambiente per antonomasia piú antitetico a un poeta: quello bancario. Ma il giovane si rifugiava nella lettura di poesia, specialmente quella straniera, specialmente quella in lingua inglese, cosa non comune nei suoi tempi, e ancor meno nella provincia profonda in cui viveva. Cominciò a pubblicare nei giornali locali, ne *Il Cittadino Novarese*, traduzioni da Goethe, Victor Hugo, e Edgar Allan Poe. Con este poeta tan intenso y tragico stabilirà una fratellanza ideale e profonda, raggiungerà una compenetrazione iniguagliabile, come lo dimostrano i commenti alle poesie del bostoniano da lui tradotte. Di fatto, la prima pubblicazione di Ragazzoni è quella di sei poesie e due prose di Edgar Allan Poe, nel 1896, in collaborazione con un *quidam* Federico Garrone, che nello stesso volumetto di 248 pagine, oggi irreperibile, si incaricò di cinque prose.

Nella traduzione di Poe, che Ragazzoni non abbandonò piú, aggiungendo altre sette liriche alle prime sei, traduzioni queste ultime che però non pubblicò mai e si conobbero solo dopo la sua morte, il nostro poeta rivelò una caratteristica propria, la prima che possiamo esaminare: per lui la traduzione fu sempre un punto di partenza per la ri-creazione del poema, per riviverlo dall'interno, per farlo suo. E l'aspetto musicale fu per Ragazzoni sempre prioritario: non per annullare in esso il senso del poema tradotto, ma per accompagnarlo nella forma piú intensa.

Vediamo il frammento iniziale della poesia forse piú famosa di Poe, "Il corvo":

> Una volta, a mezzanotte, mentre stanco e affaticato
> meditavo sovra un raro, strano codice obliato,
> e la testa grave e assorta – non reggevami piú su,
> fui destato all'improvviso da un rumore alla mia porta.
> "Un viatore, un pellegrino, bussa –dissi– alla mia porta,
> solo questo e nulla piú!"[2]

E non meno significativo è il commento, di cui citiamo il paragrafo finale:

[2] A meno che si indichi diversamente, le citazioni sono tratte dall'edizione Cajumi. Qui, a p. 111.

> La continuità del ritmo, per cui l'idea, che si svolge severa di verso in verso, non incontra intoppi; l'imponenza della rima triplicata; la purezza, l'evidenza dello stile; l'allitterazione propria agli scaldi e ai bardi sassoni, rinnovata; l'interesse sempre sostenuto in progressione drammatica dal principio alla fine; la stessa grafica delineazione, fanno del "Corvo" una composizione perfetta edegna di essere posta in alto fra le piú nobili creazioni dell'intelletto umano di tutti i tempi, di tutte le lingue. (p. 117)

È evidente che in questa analisi dello stile di Poe si racchiude la poetica ideale di Ragazzoni. Ma la sua lucidità verso sé stesso gli fa comprendere di essere inferiore a questo modello, per sempre escluso. E si rifugia nell'attesa di avere un tempo mitico da dedicare all'elaborazione minuziosa di un'opera perfetta, sublime, che non comporrà mai, diventando l'autore di "pagine invisibilissime", come lui stesso dirà, cosí come di filastrocche a volte insensate, a volte satiriche, che nascondono dietro la risata e il *nonsense* una pudica ma non meno tragica malinconia.

Ma seguiamo il progredire della sua vita. Nel 1892 lascia finalmente l'impiego in banca e comincia a pubblicare un romanzo a puntate, come si usava allora, su un giornaletto minore di Novara, *Il Novelliere del Popolo*, dal titolo *L'ultima Dea*. Ma si perde in dettagli, lascia stagnare l'intrigo, e il direttore del periodico ne sospende la pubblicazione (ora riedito nel 2004 da Interlinea di Novara). Ma Ragazzoni è entrato finalmente in un ambiente piú consono alla sua vocazione. La collaborazione giornalistica lo porterà a partecipare in giornali sempre piú prestigiosi, come *La Stampa*, Il *Resto del Carlino*, e finalmente, un anno prima della sua morte, *Il Tempo* di Roma. Viaggerà cosí a Londra, a Parigi; e in Italia conoscerà personaggi eminenti nel mondo della poesia e della cultura di allora, come Guido Gozzano, Gustavo Balsamo Crivelli, filologo, e Francesco Pastonchi, la cui poesia retorica e pomposa era assai apprezzata (ma non da Ragazzoni, come vedremo). Sarà anche, a partire dal 1901, direttore di un giornale, la *Gazzetta di Novara*; da cui verrà però presto espulso perché in essa riversava le sue idee anarchiche e attacchi contro la "buona società borghese". Un esempio di questo sottile –ma per l'epoca inaccettabile– spirito antiborghese ce lo dà la sua versione-ricreazione dei "Dolori del giovane Werther", derivato da uno dei suoi poeti inglesi preferiti, William M. Thackeray, di cui, dicono coloro che lo conobbero, fino alla fine della sua vita, portava sempre in tasca qualche opera, alternandola con quelle di Shakespeare o Browning:

Il giovane Werther amava Carlotta
e già della cosa fu grande sussurro.
Sapete in che modo si prese la cotta?
La vide una volta spartir pane e burro.

Ma aveva marito Carlotta, ed in fondo
un uomo era Werther dabbene e corretto;
e mai non avrebbe (per quanto c'è al mondo)
voluto a Carlotta mancar di rispetto.

Cosí, maledisse la porca sua stella;
strillò che bersaglio di guai era e centro;
e un giorno si fece saltar le cervella,
con tutte le storie che c'erano dentro.

Lo vide Carlotta che caldo era ancora,
si terse una stilla dal bell'occhio azzurro;
e poi volta a casa (da brava signora),
riprese a spalmare sul pane il suo burro.
(p. 89)

Ragazzoni aveva questa straordinaria capacità melodica e versificatoria. Scapigliato d'origine, ma piú per sentimento interno che per tecnica poetica, iniziò a scrivere poesia con toni sentimentali, sognatori, ma pur sempre disincantati; e con melodie versali sempre diverse. Tra le poesie giovanili è questa "Nenia", nella collezione *Ombra* del 1891, l'unico poemario pubblicato in vita, di sette strofe in una forma grafica e ritmica che i poeti del Secolo d'Oro spagnolo avrebbero definita "lira":[3]

Dormi
Pallida fata:
Giú dalle nubi informi
Scende la notte azurra e profumata.
Tacciono i boschi enormi:
Pallida fata
Dormi.

Una forma che ripeterà piú avanti solo un'altra volta in una lirica (non pubblicata in vita), di sei strofe, intitolata "Afa", che il

[3] Cajumi non inserisce questa deliziosa poesia nella sua antologia, ma ne cita la presente prima strofa nella sua introduzione (p. XIX). Paolo Mauri la riporta insieme a "Canto del bosco" come due scampoli della pubblicazione *Ombra*; la "Nenia" si trova anche completa nell'edizione Martinoni tra le "Poesie giovanili" a p. 166.

nostro Gugluielminetti, in mancanza di un nome specifico in italiano definisce “poesia figurata”, già usata da Gozzano:[4]

Sogna.
Fa tanto caldo,
che l’alma non agogna
piú che sorbetti, e rive di smeraldo,
e nenie di zampogna.
Fa tanto caldo!
Sogna.

(p. 39)

Ma la sua vera vena non è questa. Troppo lucido e spietato con se stesso per non sapere che la sua capacità poetica non gli permetterà mai di raggiungere le vette del suo poeta maledetto tanto ammirato, Edgard Poe, stravolge i suoi versi in un’antipoesia che mantiene l’eleganza e la cantabilità che gli sono proprie, e gioca ironicamente con intertestualità sempre sorprendenti. Non crede piú nelle parole, ma le usa per scrivere “Parole contro le parole”:

Oggi non voglio far della poesia,
non voglio stare chiuso contro un tavolo.
Voglio prender la porta, andare via
andarmene, se càpita, anche al diavolo!
In un giorno di ciel, d’aria e di sole
posso, seduto, fabbricar parole?

Io, come il vecchio Amleto, sono stufo
di parole, parole e ancor parole!
Fra tanti pappagalli, sono un gufo
e disdegno le chiacchiere e le fole.
Se si parlasse meno, quanto il mondo
piú felice sarebbe, e piú fecondo!

(p. 46)

La vena malinconica trasparisce pur sempre in una delle sue poesie piú famose, “Bevitori di stelle”:[5]

[4] Marziano Guglielminetti dedica un ampio capitolo (pp. 93-127) del suo *La “Scuola dell’ironia”. Gozzano e i vincitori* alle riviste e a due “minori” della scia di Gozzano, Chiaves e precisamente Ragazzoni. Commentando “Afa”, ne descrive minuziosamente la metrica strofica che si dilata dal bisillabo all’endecasillabo per restringersi di nuovo nell’arco dei 7 versi, e dà questa definizione di “poesia figurata, potendosi congiungere i suoi versi e formare un rombo” (p. 117).

[5] È una lunga poesia, dedicata a Leonardo Bistolfi, di 42 quartine, un vero poemetto, che i tre editori includono in prima posizione nelle loro raccolte antologiche. Un

Le notti che non c'è la luna,
le lucide notti d'estate
che il cielo la terra importuna
col lampo d'innumeri occhiate,

–occhiate di stelle!– e le cose
(che troppo si sentono addosso
le tante pupille curiose)
mal dormono un sonno commosso,

è allora che vengono fuori,
e, a un fiume che sanno, in pianelle,
s'avviano giú i bevitori
di stelle per bere le stelle,

le stelle piovute in riflessi
nell'acqua. [...]

(p. 3)

Ma la data è incerta, forse già il 1919; è difficile datare poesie mai pubblicate. Frequenta troppo spesso le bettole, e non si procura una tragica morte per alcolismo, come il suo idolo bostoniano, ma una piú prosaica cirrosi che lo condurrà alla morte ai cinquant'anni, precisi come sono precisi i suoi versi. Scrive su fogli sparsi, che non riordina mai, e si presenta con questi in mano, ridendo, fino a pochi giorni prima della morte, al gruppo di amici dicendo "Sentite questa". E a volte sono poesie che diverranno famose, come questa "Ballata", che lo definisce in pieno:

Se ne vedono pel mondo
che son osti, cavadenti
boja, eccetera... (o, secondo
le fortune, grand'Orienti).
C'è chi taglia e cuce brache,
chi leoni addestra in gabbia,
chi va in cerca di lumache...
. . . .
Io... fo buchi nella sabbia.

E conclude:

... O cogliete la cicoria...
e gli allori. A voi! Dio v'abbia

---

segno delle ambizioni di ampia portata del nostro poeta, sempre abbandonate o sempre deluse. La poesia è bellissima.

tutti quanti, in pace, in gloria!
. . . .
Io... fo buchi nella sabbia.

(pp. 44-45)

Lo si conoscerà –dai pochi che lo conoscono– come il poeta dei buchi nella sabbia. Ma a volte le sue sono filastrocche insensate:

... e lieve lieve
cade la neve
sopra la pieve
di Pontassieve
e il tetto breve
che ne riceve
piú che non deve
si fa piú greve
sempre piú greve
ahi troppo greve
e cade in breve
non piú la neve
sopra la pieve
bensí la pieve
sopra la neve
che cade lieve
sull'alta Pieve
di Pontassieve
e il tetto breve [...]

(pp. 100-101)

Forse Eugenio Montale ha letto solo una poesiola come questa, inserita nel settore degli "Scherzi e frammenti", quando ha stroncato in forma definitiva Ragazzoni, decretandone la morte letteraria, in un articoletto di un paio di pagine tra le piú di duemila scritte per quello che lui ha chiamato il "secondo mestiere", quello di critico e analista letterario che ha svolto tutta la vita. Montale paragona Ragazzoni con Giovanni Visconti Venosta, celebre per una filastrocca buona per studenti delle medie, che tutti quelli della mia generazione hanno recitato a memoria: la storia del Prode Anselmo, il crociato un po' scemo che muore di sete perché beve nel suo elmo... forato.[6]

[6] Trovo riportato questo commento di Montale nell'articolo menzionatto di Guglielminetti (p. 114) che ne da l'origine: Eugenio Montale, "Ragazzoni", *Sulla poesia*, p. 301. Sicuramente si trova anche nell'edizione postuma del *Secondo mestiere*, che riunisce tutte le sue critiche letterarie.

Forse aveva letto la “Ballata della brutta zucca”:

Mi hai chiamato “brutta zucca”.
E sta ben! Ma la mia pecca
fu davvero tanto secca
o Chérie, per tal parrucca?
[...]
Il rimorso mi pilucca
come un dente una bistecca!
Me ne andrò fino alla Mecca
fra la gente Mammalucca.
Mi hai chiamato: “brutta zucca”!!

(p. 43)

Eppure anche Montale dedicherà qualche verso a un epiteto non precisamente gentile (che è forzoso riprodurre) che gli fu rivolto una notte dalla sua donna prima di dormire:

Il pirla
Prima di chiudere gli occhi mi hai detto pirla,
una parola gergale non traducibile.
Da allora me la porto addosso come un marchio
che resiste alla pomice. Ci sono anche altri
pirla nel mondo ma come riconoscerli?
I pirla non sanno di esserlo. Se pure
ne fossero informati tenterebbero
di scollarsi con le unghie quello stimma.[7]

Certo, è Montale. Ma Ragazzoni ne ha fatto una canzonetta orecchiabile e divertente, arricchita da rime difficili e stridenti, e il nostro premio Nobel una riflessione ovvia e prosastica.

O forse il gran critico avrà scorso solo i titoli di molte poesie: “Ad una vecchia bottiglia defunta molti anni fa”; “L’inno di riscossa per i poveri cani proletari” (Ragazzoni amava i gatti, “Mistici amici” cui dedica una lirica), “Laude dei pacifici lapponi e dell’olio di merluzzo”; “Il teorema di Pitagora”; “Poesia nostalgica delle locomotive che vogliono andare al pascolo (ovverossia: delle oscure cause di tanti disastri ferroviari)”; “Le nostalgie del becco a gas”; “Le malinconie ed il lamento del povero biliardo che non vuol piú esser verde”; “Piccola consolazione offerta alle uova mortificate perché calano di prezzo”; “Poesia della rottura delle scatole”; e finalmente “Elegia del verme solitario”; “Ode al 606” (il ritrovato, non si sa bene quanto effettivo,

[7] E. Montale, *L’opera in versi*. *Diario del ’71 e del’72*, p. 432.

contro la sifilide) scritta coi ritmi dello *Stabat mater*; o "Apoteosi dei c.li d'Orta", beffandosi dell'istallazione di una pubblica latrina, simbolo di tutte le inutili opere pubbliche di tutti i tempi.

Ma forse Montale non avrà notato i sottili sensi che si celano in questi scherzi, né avrà lettoun quartetto come questo, archiviato insieme agli altri "Scherzi e frammenti" senza titolo:

È finita. Il giornale è stampato
la rotativa s'affretta,
me ne vado col bavero alzato
dietro il fumo della sigaretta.

(p. 100)

Marziano Guglielminetti analizza gli antecedenti francesi di molte di queste poesie per sottolinearne la ben superiore valenza sarcastica. Ragazzoni come abbiamo detto, mescolava la traduzione con l'ispirazione: un modo tutto suo per esprimersi, ma forse anche un timore profondo di essere solo se stesso, di affrontare i propri limiti: un timore che fu il suo limite piú grande e insuperabile. Ma, ci par giusto concludere, c'è una bella differenza tra infilar versi sulla morte ridicola di un guerriero maldestro, e ridicolizzare beffardamente la propria morte, non quella pur sempre ipotetica e astratta che tutti aspettiamo, ma una morte sicura, incombente, vicina. Un'altra volta Ragazzoni parte ispirandosi a una poesia altrui, l'"Epître falote et téstamentaire pour régler l'ordre et la marche de mes funerailles" di Georges Fourest (che però scrive per satirizzare i suoi contemporanei, ed è ben lontano nel tempo dalla morte e l'inferno che proclama per sé); Ragazzoni modifica e riduce il lungo poemetto del francese a piacer suo, con la coscienza di giocare su qualcosa di tragicamente inevitabile e vicino. Vale la pena di riportare tutta la poesia, notando la caricatura della tradizionale struttura iperbatica dell'italiano poetico, ancora di moda nei suoi tempi, le allusioni, i latinismi, i giochi fonetici:

Il mio funerale

Quando, uditemi amici, quando avvenga
che questa che mi rosica cirrosi
il fegato e dintorni m'abbia rosi,
come cirrosi fa che si convenga,

quando il medico, chiusa la sua cura,
ordinerà "portatelo pur via!",

io voglio, per andar a casa mia
sottoterra, una magna sepoltura.

Ravvivatemi a tocchi di carmino
sapientemente la figura smunta;
questo fate, e indoratemi la punta
del naso e spruzzolatemi di vino

odoroso, che non m'abbia piú l'aspetto
di un comune cadavere, e i capelli
fatemi tutti di vïola belli
e un non mai visto m'abbia cataletto.

Trascinino la mia spoglia mortale
sei porcellini tinti in verde e giallo
e Francesco Pastonchi, alto, a cavallo,
proclami: "Che stupendo funerale!"

Cento musici in abito d'arconte
annunzino la mia corsa a Plutone
soffiando ampi venti di polmone
in cave corna di rinoceronte.

E cento bande strepitino poi
di strumenti impensati, impreveduti:
clisocorni, arcoflauti, fiascoimbuti,
trombicefali ed arpe-innaffiatoi.

Accorrano le turbe al pio passaggio
e a strilli, ad urla, a voci mozze e mezze,
si narrino le mie scelleratezze
e mi paia d'udire il lor linguaggio:

"Era il Gran Kan, il Padiscià degli orsi,
–Dei Bramini ridea, come di paria
–Era padrone di un castello in aria
–E si beveva il cielo in quattro sorsi

–Viveva nei piú luridi angiporti...
–non aveva la testa troppo salda...
–Mangiava il cardo con la bagna calda
–di notte in compagnia di beccamorti."

Infine sempre mi si tolga al sole
in una cripta, a un labirinto in fondo;
e tutti quanti i fior che sono al mondo,
tralci di rose, cespi di vïole,

effondano la loro primavera
fin giù nel buio delle mie caverne.
Ma siccome son io ch'ho da goderne,
i miei fiori piantateli in maniera

che le radici siano volte in alto
e le corolle sboccino sotterra...
Di sopra al sasso poi che mi rinserra
questa epigrafe scrivasi in ismalto:

"Qui giace Ernesto Ragazzoni d'Orta
nacque l'otto gennaio mille ed otto-
centosettanta" e sotto, questo motto:
"D'essere stato vivo non gl'importa".
(pp. 106-107)

Non si può fare un omaggio piú grande a questo poeta che riportare il suo epitaffio, posto a chiusa di una poesia dove si beffa della Morte che gli incombe con immagini scherzose e colorite, tra le quali si permette persino uno sberleffo contro un poeta piú fortunato di lui nel successo di pubblico, ma certamente meno ricco di implicazioni. Quella frase finale può essere interpretata come un supremo stoicismo sereno, o come il senso piú profondo di tragedia: la tragedia di una vita vissuta senza poter raggiungere una sola delle proprie aspirazioni, cui si teme e prevede in seguito solo l'oblio. Optiamo per questa seconda interpretazione; e ricordiamo un altro "Testamento" celebre, ironico e scherzoso con un finale profondamente desolato, di un altro grande poeta, Georges Brassens, che si conclude con una frase terribile, che ci coinvolge tutti:

Ici-gît une feuille morte
Ici finit mon testament
[...]
J'ai quitté la vie sans rancune
J'aurai plus jamais mal aux dents...
Me v'là dans la fosse commune
La fosse commune du temps.

Bibliografia

Guglielminetti, Marziano, *La "Scuola dell'ironia". Gozzano e i vincitori*. Firenze, Olschki, 1984.
Montale, Eugenio, *Sulla poesia*. Milano, Mondadori, 1976.

MONTALE, Eugenio, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini. Torino, Einaudi, 1980.

RAGAZZONI, Ernesto, *Poesie*, a cura di Arrigo Cajumi. Milano, Martello, 1956.

RAGAZZONI, Ernesto, *Poesie scelte*, a cura di Paolo Mauri. Milano, Mondadori, 1978.

RAGAZZONI, Ernesto, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili*, a cura di Renato Martinoni. Torino, Einaudi, 2000.

Realidad y recuerdo. Símbolo y poesía: el yo-mítico de Pavese en "I mari del sud"

José Luis Bernal
Universidad nacional Autónoma de México

Para Mayra Yolanda, per i dolci, e solo nostri, colloqui su Pavese

Dedicado a Augusto Monti,[1] "I mari del sud", primer texto de la sección *Antenati* con que se abre *Lavorare stanca*, es un poema de gran aliento: 104 versos libres de arte mayor, donde el recurso del encabalgamiento y los blancos significativos entre estrofas, enmarcan una historia poetizada que se articula en varios planos: realidad, recuerdo, fantasía, mito. Estamos ante la primera *poesia-racconto* pavesiana. Son tiempos duros para Italia y para él. Desde niño, la realidad le presenta dos rostros hoscos: la primera Guerra mundial y una familia sin padre. Quizá pocos como él hayan tenido una sed tan grande de realidad, y una soledad producida por los conocidos hechos de su biografía. Como sea, importa destacar que, tanto en "I mari del sud" como en todo el poemario, Pavese ya posee una poética y estilo propios que desembocan en mitos y son mitos.[2] Entiendo por mitos las estructuras narrativo-simbólicas resultantes de una amalgama bien lograda de realidad y fantasía, en las que hay una carga metafísica de destino trágico para el ser humano.[3] Pavese se identifica con –se

[1] Maestro de humanidad, no sólo de italiano, en el Liceo Massimo D'Azeglio donde estudió Pavese. Gracias a él, el poeta y muchos jóvenes piamonteses adquirieron una conciencia antifascista. Davide Lajolo dice en el apéndice de su clásica biografía *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*: "Augusto Monti [...] era qualcosa di piú di un professore di liceo" (p. 347).

[2] Importantes para entender la concepción estilística y hasta ética del poeta, son los conceptos vertidos en los ensayos "Il mestiere di poeta" y "A proposito di certe poesie non ancora scritte", agregados por Pavese, a las poesías, hoy en Cesare Pavese, *Poesie. Lavorare stanca. Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, con introducción de Roberto Contini, Ésta es la edición que utilicé para este trabajo; cuando cite versos de otros poemas o fragmentos de los ensayos, sólo indicaré la página.

[3] Toda la obra de Pavese se basó en investigaciones sobre los mitos (Vico, Mircea Eliade, Kerenyi) y en la creación de sus mitos personales. Éstos son los lugares, momentos, sucesos y circunstancias primigenios y aurorales, inmutables, eternos, fuera del tiempo, que tienen una existencia definitiva, y una valencia simbólica de destino, quizá sería válido decir, de predestinación, en la vida de todo ser humano. Los momentos más fecundos de estos mitos están en la niñez, fuente a donde debe retornar todo artista para encontrar su mundo y forjar su estilo. "Mito es para Pavese, el paso de un

auto-metamorfosea en– estos mitos: el del hombre solo, el del niño que vive, con una s*ympatheia* osmótica extasiada y feliz, los lugares natales de Santo Stefano Belbo y las Langhe,[4] la figura de la madre dominante que es, para la conciencia del niño que crece, una extraña en quien no podrá confiar jamás,[5] el prototipo del amante, traicionado por la amada, etc. Mediante una escritura como la suya, preñada de sentido trágico, dolida, absorta, Pavese revolucionó la poesía sin perder la comunicabilidad y un sentimiento de solidaridad hacia los otros, que a veces es difícil hallar en sus coetáneos los herméticos.[6] Por desgracia, para muchos su revolución pasó inadvertida.

¿Cómo logra esta renovación de la poesía lírica, cuyos integrantes escriben casi todos "variaciones sobre la misma oscuridad" hermética?[7] Asume dos verdades: la literatura es una refinada expresión de mitos; y el poeta se coloca en el centro de su mundo mítico, convirtiéndose a su

---

hecho auténtico, a veces impregnado de circunstancias banales y mezquinas, a una reflexión consciente y a un acto de creación", señala María de la Luz Uribe en *Pavese*. Pero ante todo, el poeta indaga en sus mitos de la infancia, no tanto para buscar las causas "sino el significado de su destino", afirma la estudiosa chilena (p. 64).

[4] Pavese no sólo sufría desesperadamente, también gozaba como nadie. En una carta a Fernanda Pivano, dice: "ritrovarmi davanti alle mie colline mi sommuove nel profondo. Deve pensare che immagini primordiali come a dire l'albero, la casa, la vite, il sentiero, la sera, il pane, la frutta, [...] e rivedere perciò questi alberi, viti, sentieri, ecc., mi da un senso di straordinaria potenza fantastica, come se mi nascesse ora, dentro, l'immagine assoluta di queste cose, come se fossi un bambino, ma un bambino che porta, in questa sua scoperta, una ricchezza di echi, di stati, di parole, [...] di fantasia, insomma che è davvero smisurata! [...] Ora, questo stato di aurorale verginità che mi godo, ha l'effetto di farmi soffrire perché so che il mio mestiere è di trasformare tutto in poesia [...]." Cfr. *Lettere 1926-1950*, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, p. 426.

[5] Véase "Antenati": "Due cognati hanno aperto un negozio –la prima fortuna / della nostra famiglia– e l'estraneo era serio, / calcolante, spietato, meschino: una donna" (p. 24). Lajolo sostiene que este poema contiene una reconstrucción por parte de Pavese de la figura paterna, es el cuñado que "in negozio leggeva romanzi". Cfr. Davide Lajolo, *op. cit.*, p. 24.

[6] No califico a los herméticos de solipsismo, pero su propuesta lingüística era, o para unos cuantos elegidos, tan solitarios como ellos (Montale), o tan hermética que para encontrar un eco en los demás tuvo que volverse poesía comprometida (Quasimodo). No es una exageración, el Montale de los tres primeros libros (sobre todo *La bufera e altro* y *Le occasioni*) es el más hermético; después vuelve a ser un poeta accesible para todos y abandona ese lenguaje en cifra.

[7] El país está en poder del fascismo. Una de las respuestas contra esa dictadura cuyo discurso cultural y político era tan banal como considerar que Italia reivindicara un papel de potencia imperial, con sus "otto milioni di baionette", fue la obra de los poetas: en 1925, Montale publica *Ossi di seppia*, en 1933 sale *Sentimento del tempo* de Ungaretti, Salvatore Quasimodo publica sus *Poesie* en 1938, *Le occasioni* de Montale es de 1939. Más o menos de los mismos años son los primeros libros de Mario Luzi y de Alfonso Gatto.

vez en mito.[8] Creo encontrar semejanza en la ósmosis mental-existencial entre el poeta y su entorno, y el procedimiento psíquico conocido en psicoanálisis como *wishful thinking*: creer en la realidad de algo sólo porque deseado. Pero si en éste se cree lo que se desea, elaborando una mentira compensatoria que nos releva de asumir el mundo real, Pavese por el contrario se regodea en la búsqueda de los contenidos reales más dolorosos de su mundo personal y entorno, y termina por convencerse (con una convicción semejante a la fe religiosa) de que ese horror es la verdad y que ella le ha tocado por *moira*. Por ende, no transfigura el mundo como una forma de escapismo, sino en un desesperado afán por crear arte, como única forma de salir –sin éxito– de la soledad que lo condujo al suicidio.[9] Establecido lo anterior, veamos qué es realidad y qué fantasía, cómo crea los símbolos y cómo se desdobla Pavese en mito en "I mari del sud".

1ª. (vv. 1-8). La voz poética narra en primera persona de plural la caminata por la colina con el primo: "Camminiamo una sera sul fianco di un colle". El plural se refiere a él mismo, muchacho, o por lo menos joven, y un primo adulto. En el "tardo crepuscolo", el primo es un personaje importante, encarna el mito del campesino piamontés en el imaginario pavesiano: es un gigante venido de tierras de emigración en busca de sus raíces. Uno de tantos personajes que regresan a las Langhe tras haber buscado otro destino. Su caracterización es física (mediante datos si no realísticos, sí verosímiles) y psicológica: "gigante vestito di blanco" que se mueve "pacato" (pausado), con el rostro bronceado, y su virtud, según Pavese, es ser taciturno. Aquí el poeta pone una oración de predicado nominal para caracterizar moralmente a sus criaturas, y a sí mismo: "tacere è la nostra virtú". Este enunciado posee un tono grave, sentencioso (fuertemente rítmico[10]) que penetra la mente del lector y acompaña su desolado mensaje existencial. Silencio y soledad se recalcan en los vv. 6 al 8: "Qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo

[8] Dice en *Il mestiere di vivere. (Diario 1935-1950)*, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay: "Che tutte le mie immagini non siano altro che uno sfaccettamento ingegnoso dell'immagine fondamentale: quale il mio paese tale io? Il poeta sarebbe una immagine impersonata, inscindibile dal termine di paragone paesistico e sociale del Piemonte" (p. 11, notas del 1° de octubre de 1935).

[9] Sin éxito no porque su obra carezca de valor, al contrario, sino porque nunca le bastó la satisfacción del creador, ante su fracaso existencial y su perenne derrota amorosa.

[10] Mengaldo cita a Pavese, a propósito de la cadencia que imprimía en sus versos: "una cadenza enfatica che fin da bambino, nelle mie letture di romanzi, usavo segnre"; y: "Ritmavo le mie poesie mugolando", Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo ed., *Poeti italiani del Novecento*, p. 681.

/ –un grand'uomo tra idioti o un povero folle– / per insegnare ai suoi tanto silenzio". Un juicio de valor: soledad y silencio indican grandeza –o locura. La lucha de los opuestos en Pavese no admite mediaciones. Se es gran hombre o idiota. O loco. También es lucha de opuestos la dicotomía hombre-mujer, aludida en la V estrofa (vv. 65-68). En estos versos, el primo "Pigliò una ragazza / esile e bionda come le straniere / che aveva certo un giorno incontrato nel mondo. / Ma uscí ancora da solo". El tema de la incomunicabilidad con los otros tiene en la primera estrofa acentos desesperados: ¿de qué sirve ser un gran hombre rodeado de idiotas? ¿A quién podría interesar el discurso de un loco? El silencio y taciturnidad de los personajes expresan la soledad del poeta, misma que lo acompañó al suicidio; y son formas de ser, de las que no puede huir la condición humana: pesimismo realista, encarnado en un personaje como el primo, que atraviesa los 104 versos como una presencia atemporal.

2ª. (vv. 9-23). Habla el primo, en discurso indirecto, mediante la voz poética. "Mio cugino ha parlato stasera. Mi ha chiesto se salivo con lui". Es otro *topos* pavesiano: las parejas o grupos de hombres, sin mujeres.[11] Quiere el primo que observen, de noche, el haz de luz del faro de Turín. Los personajes responden a un doble impulso polarizado: por un lado atraídos hacia sus orígenes campesinos por una fuerza centrípeta, por otro, en otros textos o en el mismo, padecen una fuerza centrífuga que los impele a marcharse, a probar fortuna. Es el caso del primo. Los entrecomillados expresan, ahora en discurso directo, sus reflexiones, respuestas a un parlamento elidido, sugerido por puntos suspensivos, que suponemos versa sobre los valores (y contradicciones) de la ciudad, el otro polo de atracción: "'Tu che abiti a Torino...' / mi ha detto '[...] ma hai ragione. La vita va vissuta / lontano dal paese: si profitta e si gode / e poi, quando si torna, come me a quarant'anni, / si trova tutto nuovo. Le Langhe non si perdono'". Es el tema del viaje, que a veces tiene la variante del ocioso vagabundeo citadino; y el carácter inmutable de las Langhe que "no se pierden" pues son mito, lugar atemporal y ahistórico: destino. Complementa el motivo de las Langhe, como la otra parte de una unidad indisoluble hombre-campiña-destino, el

[11] Otro ejemplo. De "Antenati", los últimos dos versos: "Siamo nati per girovagare su quelle colline, / senza donne, e le mani tenercele dietro la schiena" (p. 22). Otro, en "Paesaggio I": "L'eremita ci venne una volta / e da allora è restato a rifarsi le forze" (p. 23). Otro más, de "Gente Spaesata": "Troppo mare. Ne abbiamo veduto abbastanza di mare. / Alla sera, che l'acqua si stende slavata / e sfumata nel nulla, l'amico la fissa / e io fisso l'amico e non parla nessuno" (p. 25).

tema del dialecto. Un orgullo localista vibra en las palabras del poeta con las que describe lo inmutable del dialecto piamontés, áspero cual las piedras de las colinas: "Tutto questo mi ha detto e non parla italiano, / ma adopera lento il dialetto, che […] venti anni di idiomi e di oceani diversi / non gliel'hanno scalfito". Hombre, campo, dialecto: otro trinomio que expresa la conciencia del tiempo (dos veces se repite el sintagma "venti anni", aquí y en el verso 24), forma del Ser en que se dan otros universales humanos: el cansancio de vivir y lo real e indefectible de la muerte. Conviene recordar el título del poemario: *Lavorare stanca*, con cuyo motivo concluye la estrofa cuando el personaje "cammina per l'erta / con lo sguardo raccolto che ho visto, bambino, / usare ai contadini un poco stanchi".

3ª. (vv. 24-39). La voz poética narra, ahora en primera singular; así Pavese procede a desarrollar su propio mito, el mito de su yo, que se nutre del paisaje, que es paisaje,[12] que tiene conciencia de los antepasados, que fue, es y será los antepasados,[13] que es uno con sus recuerdos[14] y con el carácter, mentalidad, y ser mítico del gigante. Al mismo tiempo, la primera persona singular permite al lector identificarse con Pavese, quien aquí se recuerda a sí mismo cuando era niño. En seguida, la obsesión por la muerte combinada con el tema del viaje. El primo "Se n'andò ch'io ero ancora un bambino portato da donne / e lo dissero morto"; "un inverno a mio padre già morto arrivò un cartoncino"; "ma conclusero che se non era morto, morirebbe"; tres veces aparece la muerte. Las habladurías de los parientes en torno a la inevitable muerte del primo se resuelven en la quinta estrofa (vv. 57-58), donde se agrega el epíteto "disperati", con el que el autor califica a su raza: "I disperati muoiono cosí." A nivel biográfico menciono que Monti reprochaba a Pavese adolescente que en sus cuentos todos los protagonistas se suicidaban. Lo notable: en "I mari del sud" el primo (protagonista del relato, del

[12] "Mania di solitudine": "Un gran sorso e il mio corpo assapora la vita delle piante e dei fiumi e si sente staccato da tutto" (p. 42). Y también: "Ascolto i miei cibi nutrirmi le vene / di ogni cosa che vive su questa pianura." (*id.*) O bien, en "Incontro": "Queste dure colline che han fatto il mio corpo /e lo scuotono a tanti ricordi, mi han schiuso il prodigio / di costei, che non sa che la vivo e non riesco a comprenderla" (p. 41). Este precioso y enigmático texto es un buen ejemplo para acercarnos a la dicotomía hombre-mujer en Pavese.

[13] Por ejemplo, "Antenati": "Ho scoperto che prima di nascere sono vissuto / sempre in uomini saldi signori di sé" (p. 21).

[14] De nuevo "Incontro": "Tra le donne è ben giovane: / mi sorprende, a pensarla, un ricordo remoto / dell'infanzia vissuta tra queste colline, / tanto è giovane. È come il mattino [...]" (p. 41).

que la voz poética sería el co-protagonista) nunca prevé morir. Es inmortal como el dialecto piamontés y perdura en los siglos al igual que las Langhe.

Luego, versos con sabor a fábula. Pavese, el "bambino cresciuto", explica "avidamente" el origen de la postal antes de quitar el sello. Viene de Tasmania, isla circundada por un mar muy azul, "feroce di squali", con elegante enálage, en el Pacífico, al sur de Australia; el primo pesca perlas, como en la estrofa séptima será pescador de ballenas. La amplitud de los versos, la articulación de las imágenes en torno a la frase "feroce di squali" y los complementos de lugar separados por comas, hacen de ésta una parte cuyo escandir pausado contribuye a evocar el paso del tiempo: la sensación es reiterada por el verso "Poi scordarono tutti e passò molto tempo".

4ª. (vv. 40-53). Evocación, musicalidad, lirismo caracterizan esta estrofa formada por tres secuencias. Primera: vv. 40-46 (primer hemistiquio); segunda: segundo hemistiquio del 46 al v. 48, y tercera: vv. 49-53. En la primera Pavese, mediante apóstrofe y autoalocución, pues se habla a sí mismo, evoca conmovido sucesos de su infancia: cuando jugaba a los piratas malasios, la última vez que bajó a bañarse al río en un punto mortal, persiguió a un compañero de juegos en un árbol y, rotas las ramas, el niño se rompió la cabeza y él fue golpeado por la madre.[15] La noción del tiempo, escenario de vida y recuerdos, laboratorio de mitos y símbolos, se expresa mediante dos sintagmas anaforicos: "quanto tempo è trascorso" (v. 41) y "quanta vita è trascorsa" (v. 46). Tras ese abandono lírico, retorna la realidad. El poeta alude a su conversión en adulto, con ello se enuncia otra dicotomía: la del niño y el adulto, ya aparecida en el verso 25: "se ne andò ch'io ero ancora un bambino". Pavese adulto reconoce, en la segunda secuencia, la existencia en su vida: "Altri giorni, altri giochi, / altri squassi del sangue davanti a rivali / piú elusivi: i pensieri ed i sogni". Pensamientos y sueños: la materia prima, pero ardua y dolorosa, con que él libró su lucha contra el mal de vivir: sus mitos amorosos, sus denodados intentos, todos fallidos, por vivir la vida real y la enorme obra cultural y literaria que nos legó. Los últimos cuatro versos de la secuencia significan

[15] Pavese no menciona quién le pegó. Las mujeres en su obra "no cuentan". De nuevo nos remitimos a "Antenati": "E le donne non contano nella famiglia. / Voglio dire, le donne da noi stanno in casa / e ci mettono al mondo e non dicono nulla / e non contano nulla e non le ricordiamo. / Ogni donna c'infonde nel sangue qualcosa di nuovo, / ma s'annullano tutte nell'opera e noi, / rinnovati cosí, siamo i soli a durare" (p. 22).

tanto el sentimiento de rechazo real del joven a la ciudad (de donde la contraparte: el regreso a las Langhe) como el símbolo de nuestra soledad urbana y sus pavuras: la "folla", las calles, los pensamientos descubiertos en los rostros de los transeúntes desconocidos. La estrofa termina en una verdadera síntesis de nuestro abatimiento en medio del así llamado progreso. Los dos últimos versos son una prosopopeya cuyo elemento principal, la "luce beffarda" se mofa de nuestra errante soledad.

5ª. (vv. 54-77). Prosigue la historia. Volvió el primo de la guerra, "gigantesco tra i pochi". El ropaje fantástico tiene siempre un fondo biográfico; al concluir la guerra, Pavese tenía unos diez años, empezaba a crearse una personalidad propia, apegada a los mitos de la infancia, a los que hay que agregar el amor por las fábulas e historias del folclore piamontés, opina Lajolo.[16] El primo tenía dinero. Compró un terreno en el pueblo, puso un garaje e instaló una pila para la gasolina; adentro, un mecánico cobraba, y en el puente, en la curva de la carretera, colocó un cartel anunciando el negocio. Mientras tanto, "lui giró tutte le Langhe fumando". Y "Vestito di bianco, / con le mani alla schiena e il volto abbronzato, / al mattino batteva le fiere e con aria sorniona / contrattava i cavalli". ¿Qué significan estos versos, cercanos al "parlato" y sin embargo enigmáticos? En los '30 Pavese leía y traducía a los norteamericanos. La situación aquí descrita es un intento de modernizar la poesía italiana acudiendo al recurso –aprendido en ellos– de tocar temas y motivos actuales: las fábricas, el proletariado y los sueños rotos de esa clase que deseaba vivir ardientemente la vida en el Nuevo Mundo, tanto como Pavese deseaba vivir la suya entre Turín y sus colinas. Pero en la misma estrofa la voz poética se percata de que, para su gente, es el Destino, contenido en el mito, el que impide que la realidad cambie. Es el destino quien impone que el proyecto fracase: "Spiegó poi a me, / [...] / che il suo piano era stato di togliere tutte le bestie alla valle / e obbligare la gente a comprargli i motori. / 'Ma la bestia' diceva 'piú

[16] : "Persino i miti, letterari e no, che lo inseguiranno poi e lo porteranno lontano dal reale nella dura ricerca del vero, debbono essere collegati alle favole, ai miti che lo appassionavano da bambino. La gente, dalle nostre parti, se li tramanda di padre in figlio. Come la serpe che succhia il latte dalla mucca, la luna che influisce sui raccolti e sulle nascite dei bambini, la biscia con tre teste, il diavolo che gira e batte alle porte di certe case, i morti che ritornano a chiedere ai vivi il suffragio della messa, il contadino che nasconde i soldi nella madia che serviranno per la fame dei topi, l'eremita chevive nella caverna e i dovina il futuro, e tante altre favole o 'conte', che di stalla in stalla hanno tenute attente per secoli milioni di persone". D. Lajolo, *op. cit.*, p. 28.

grossa di tutte, / sono stato io a pensarlo. Dovevo sapere / che qui buoi e persone son tutta una razza'".

6ª. (vv. 78-92). En primera plural, la voz poética narra el ascenso a la colina. Cabe recordar, con Mircea Eliade, uno de los mitólogos leídos por Pavese, el simbolismo mítico-sagrado de las alturas, como colinas y montañas.[17] Además, en "I mari del sud", el tiempo es entidad móvil: tiempo real, tiempo de la memoria, tiempo histórico y tiempo mítico, supra-temporal, preñado de destino. Esto se observa en esta estrofa y las siguientes. Tiempo real: "Camminiamo da piú di mezz'ora. La vetta è vicina.". Tiempo de la memoria: "Quest'anno / scrivo sul manifesto: *–Santo Stefano / è stato sempre il primo nelle feste / della valle del Belbo–* e che la dicano / quei di Canelli". La imagen en la que el primo "riprende l'erta" es fundamental: significa el regreso apoteósico (si no pareciera tan humilde) del personaje al lugar del Mito y al Tiempo Mítico, tras su retorno cíclico, inmortal como es, al lugar de sus orígenes, en las colinas. Estos lugares son evocados por "un profumo di terra e di vento", en un paisaje anchuroso donde se vuelve a mencionar la soledad urbana: "qualche lume in distanza, cascine, automobili / che si sentono appena". Ahora, en primera persona, Pavese se refiere al Destino: "e io penso alla forza / che mi ha reso quest'uomo, strappandolo al mare, alle terre lontane, al silenzio che dura". Reitera el silencio la imagen: "Mio cugino non parla dei viaggi compiuti"; es taciturnidad originaria y auroral como el rito sangriento de la séptima estrofa. Tan denso, que sólo puede ser mencionado por un poeta.

7a. (vv. 93-99). y **8a. (vv. 100-104)** estrofas deben considerarse una unidad; no pueden analizarse por separado sin romper el sentido que evocan. Sigue la descripción en discurso indirecto del "unico sogno" que al primo le ha quedado en la sangre: "ha incrociato [...] su un legno olandese da pesca il cetaceo, / e ha veduto volare i ramponi pesanti nel sole, / ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue / e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia". Notable, épica, es la intertextualidad relativa al asesinato de ballenas, que viene de *Moby Dick*, de Melville, autor estadounidense traducido por Pavese. Preciosos los últimos versos. En ellos el poeta convierte

[17] Según Eliade, la mentalidad mágica considera tres zonas cósmicas: la Tierra, el Cielo y los Infiernos. Estas zonas están unidas por un eje, o *Axis mundi*. Éste sería el centro del mundo. Y otra imagen mítica que hace posible la relación entre el cielo y la tierra es la de la Montaña Cósmica. Las montañas, pues, por ser altas, estarían más cerca de lo divino, de los dioses. *Cfr*. Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, trad. Ernestina de Champourcin, pp. 213-231.

ya al melancólico y taciturno gigante, en Mito. Importa destacar la atmósfera y el tono; el silencio prolongado sugerido por los blancos significativos; reafirmado por la conjunción adversativa "ma"; la atmósfera de misterio y melancolía: "Ma quando gli dico / ch'egli è tra i fortunati che han visto l'aurora / sulle isole più belle della terra, / al ricordo sorride e risponde che il sole / si levava che il giorno era vecchio per loro". Sólo Pavese podría expresar así, en un solo verso, el tiempo real de la aurora y el Tiempo que funda todas las auroras y tiempos; las islas más bellas de la Tierra y las Langhe y los lugares de Pavese: el Tiempo Auroral del Mito.

Además, ¿cómo no enlazar, desde este texto, el concepto de mito con el complementario concepto de rito? No hay mitos sin los ritos que los propicien y reactualicen en el mundo.[18] La santa misa reinstaura, cada día, el pacto y la presencia del Hijo de Dios entre nosotros. Aquí la sugestión del rito sangriento, propiciatorio de la Inmortalidad del gigante, parece dada por esta frase: "Solo un sogno gli è rimasto nel sangue". Así, la sangre del cetáceo ha pasado a la del primo mítico. Y a Pavese, quien se identifica en todo con sus "Antenati".

En el torrente de esa sangre han pasado soledad, taciturnidad, un machismo rencoroso, la ternura asfixiada (y mal velada) por las mujeres, la melancolía y un destino trágico: morir alanceado, o suicidarse como hacen las ballenas: tal los personajes, masculinos y femeninos de sus obras, tal el vicio absurdo que dominó a Pavese.

Conclusiones. Forma, contenido y ética

Caro al poeta, "I mari del sud" representa el primer éxito, tras numerosos versos anteriores, menos logrados, que Pavese hacía leer a Mario Sturani. Todos han sido recogidos y comentados por el fiel Lajolo en *Il vizio assurdo*. Lo nuevo es la madurez de concepción. Ante la posibilidad, o de componer un solo poema de gran aliento, dotado pretendidamente "di un qualche concetto grande o piccolo, per sua natura astratto, esoterico magari"[19] (para corresponder a la noción en boga de "cancionero", a lo *Fleurs du mal*, o *Leaves of Grass*, y

[18] La realidad es que no siempre a cada mito corresponde un rito. Pero la interpretación que ofrezco es válida para el mundo pavesiano, en el que los ritos no fueron un tema tan examinado por él.

[19] *Vid*. "Il mestiere di poeta (a propsito di *Lavorare stanca*)", en la edición mencionada de los poemas de Cesare Pavese, p. 157. y ss., que se indicarán.

en Italia a lo *Alcyone*); o de escribir “un racconto o poema dove il passaggio fantástico e concettuale […] è dato proprio dall’elemento narrativo, dalla consapevolezza [...] di un’unità ideale insieme e materiale che raccoglie i diversi momenti di un’esperienza”;[20] el poeta renunció a construir un gran poema yuxtaponiendo simplemente las varias unidades . Le basta, afirma, “che [...] nel suo giro breve ciascuna poesia riesca una costruzione a sé stante”. Así concibe la identidad *poesia-racconto* que, técnicamente, justifica “tutti i tentativi compresi in questo libro” .

Formado el concepto, le importaba “un’espressione essenziale di fatti essenziali”. Mas no la esencialidad de la “astrazione introspettiva” del hermetismo. Dicha esencialidad le parece libresca.[21] Lo esencial en Pavese tiene que ver no sólo con una forma diferente a la de los herméticos y D’annunzio; sino con la renovada expresión de la vida, misma que debe palpitar en los textos. Leyendo poesía, se habituó a ver los diversos estilos, o mejor, “ogni specie di lingua letteraria come un corpo cristallizzato e morto, in cui soltanto a colpi di trasposizioni e d’innesti dall’uso parlato, tecnico e dialettale si può nuovamente far correre il sangue e vivere la vita”.[22] Por ende, injertos de habla, tecnicismos y dialectalismos, para convertir en algo vivo la lengua literaria. De allí las escenas palpitantes de vida del poema considerado, y las imágenes, siempre cercanas a la realidad, si bien a una realidad *autre* (mitizada), dotada de una vibración (gracias al ritmo, fuerza inconsciente, consustancial a las imágenes, en indisoluble unidad con ellas) que toca las fibras del alma y no se detiene en los oídos del lector o del escucha; de modo que Pavese estaba creando, acaso haciéndose eco de tantas sugestiones decadentistas, una poesía moderna, en tanto que enraizada en los mitos de la infancia y en un consciente rescate de lo irracional. Una poesía, no obstante, en la que la “sobrietà stilistica” impide que el entramado realista asfixie el elemento imaginario, simbólico; y que éste, a su vez, se aleje despavorido de sus raíces en el mundo.

Empero, las reflexiones y descubrimientos de Pavese no se quedan sólo en el campo de la renovación de los códigos lingüís-

[20] *Ibid*., p. 158. De esta misma página todos los fragmentos citados a continuación.

[21] Quizá sean válidas las afirmaciones de Pavese para el hermetismo *di maniera* de Quasimodo. Mientras que Ungaretti, Montale, Luzi, por sólo mencionar a los más importantes, lograron encontrarse a sí mismos como poetas, tanto dentro como fuera de su fase hermética.

[22] C. Pavese, *op. cit*., p. 161, así como los fragmentos que se citan a continuación.

tico-formales de la poesía: alcanzan lo social e histórico. El poeta se percataba, en los años de composición de *Lavorare stanca*, de que "condizione di ogni slancio di poesía, […] è sempre un attento riferimento alle esigenze etiche, e naturalmente anche pratiche, del ambiente che si vive". A él, quien decía "io sí che so" (que en piamontés significa "no sé nada") de política, le tocó ir al exilio por no delatar a la mujer comunista (la tristemente célebre "donna dalla voce rauca") que fue el verdadero y más grande amor de su vida. Sufrió la injusticia del régimen y la ingratitud humana. A cambio, nos legó una obra que aún conmueve a quienes lo amamos. A cambio, le recordó a la Italia de su tiempo la importancia de los mitos verdaderos, en un momento en que comenzó el culto aberrante de los falsos mitos, que ahora nos ahogan. Y no sabiendo ya vivir en la Tierra, se privó de la vida en un hotel de Turín en agosto de 1950. Desde entonces "Vestito di bianco, / con le mani alla schiena e il volto abbronzato", recorre sus colinas, taciturno.

I MARI DEL SUD

Camminiamo una sera sul fianco di un colle,
in silenzio. Nell'ombra del tardo crepuscolo
mio cugino è un gigante vestito di bianco,
che si muove pacato, abbronzato nel volto,
taciturno. Tacere è la nostra virtù.
Qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo
–un grand'uomo tra idioti o un povero folle–
per insegnare ai suoi tanto silenzio.

Mio cugino ha parlato stasera. Mi ha chiesto
se salivo con lui: dalla vetta si scorge
nelle notti serene il riflesso del faro
lontano, di Torino. "Tu che abiti a Torino..."
mi ha detto "...ma hai ragione. La vita va vissuta
lontano dal paese: si profitta e si gode
e poi, quando si torna, come me a quarant'anni,
si trova tutto nuovo. Le Langhe non si perdono".
Tutto questo mi ha detto e non parla italiano,
ma adopera lento il dialetto, che, come le pietre
di questo stesso colle, è scabro tanto
che vent'anni di idiomi e di oceani diversi
non gliel'hanno scalfito. E cammina per l'erta
con lo sguardo raccolto che ho visto, bambino,
usare ai contadini un poco stanchi.

Vent'anni è stato in giro per il mondo.
Se n' andò ch'io ero ancora un bambino portato da donne

e lo dissero morto. Sentii poi parlarne
da donne, come in favola, talvolta;
uomini, più gravi, lo scordarono.
Un inverno a mio padre già morto arrivò un cartoncino
con un gran francobollo verdastro di navi in un porto
e auguri di buona vendemmia. Fu un grande stupore,
ma il bambino cresciuto spiegò avidamente
che il biglietto veniva da un'isola detta Tasmania
circondata da un mare più azzurro, feroce di squali,
nel Pacifico, a sud dell'Australia. E aggiunse che certo
il cugino pescava le perle. E staccò il francobollo.
Tutti diedero un loro parere, ma tutti conclusero
che, se non era morto, morirebbe.
Poi scordarono tutti e passò molto tempo.

Oh da quando ho giocato ai pirati malesi,
quanto tempo è trascorso. E dall'ultima volta
che son sceso a bagnarmi in un punto mortale
e ho inseguito un compagno di giochi su un albero
spaccandone i bei rami e ho rotta la testa
a un rivale e son stato picchiato,
quanta vita è trascorsa. Altri giorni, altri giochi,
altri squassi del sangue dinanzi a rivali
più elusivi: i pensieri ed i sogni.
La città mi ha insegnato infinite paure:
una folla, una strada mi han fatto tremare,
un pensiero talvolta, spiato su un viso.
Sento ancora negli occhi la luce beffarda
dei lampioni a migliaia sul gran scalpiccìo.

Mio cugino è tornato, finita la guerra,
gigantesco, tra i pochi. E aveva denaro.
I parenti dicevano piano: "Fra un anno, a dir molto,
se li è mangiati tutti e torna in giro.
I disperati muoiono cosi ".
Mio cugino ha una faccia recisa. Comprò un pianterreno
nel paese e ci fece riuscire un garage di cemento
con dinanzi fiammante la pila per dar la benzina
e sul ponte hen grossa alla curva una targa-réclame.
Poi ci mise un meccanico dentro a ricevere i soldi
e lui girò tutte le Langhe fumando.
S'era intanto sposato, in paese. Pigliò una ragazza
esile e bionda come le straniere
che aveva certo un giorno incontrato nel mondo.
Ma usci ancora da solo. Vestito di bianco,
con le mani alla schiena e il volto abbronzato,
al mattino batteva le fiere e con aria sorniona

contrattava i cavalli. Spiegò poi a me,
quando fallì il disegno, che il suo piano
era stato di togliere tutte le bestie alla valle
e obbligare la gente a comprargli i motori.
"Ma la bestia" diceva "più grossa di tutte,
sono stato io a pensarlo. Dovevo sapere
che qui buoi e persone son tutta una razza".

Camminiamo da più di mezz'ora. La vetta è vicina,
sempre aumenta d'intorno il frusciare e il fischiare del vento.
Mio cugino si ferma d'un tratto e si volge: "Quest'anno
scrivo sul manifesto: –Santo Stefano
è sempre stato il primo nelle feste
della valle del Belbo –e che la dicano
quei di Canelli". Poi riprende l'erta.
Un profumo di terra e di vento ci avvolge nel buio,
qualche lume in distanza: cascine, automobili
che si sentono appena; e io penso alla forza
che mi ha reso quest'uomo, strappandolo al mare,
alle terre lontane, al silenzio che dura.
Mio cugino non parla dei viaggi compiuti.
Dice asciutto che è stato in quel luogo e in quell'altro
e pensa ai suoi motori.

Solo un sogno
gli è rimasto nel sangue: ha incrociato una volta,
da fuochista su un legno olandese da pesca, il cetaceo,
e ha veduto volare i ramponi pesanti nel sole,
ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue
e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia.
Me ne accenna talvolta.

Ma quando gli dico
ch'egli è tra i fortunati che han visto l'aurora
sulle isole più belle della terra,
al ricordo sorride e risponde che il sole
si levava che il giorno era vecchio per loro.

Bibliografía

ELIADE, Mircea, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, trad. Ernestina de Champourcin. México, FCE, 1960.

LAYOLO, Davide, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*. Torino, Piazza, 1999.

MENGALDO, Pier Vincenzo ed., *Poeti italiani del Novecento*. Milano, Mondadori, 1983.

PAVESE, Cesare, *Poesie. Lavorare stanca. Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, ed. e introd. de Roberto Contini. Milano, Mondadori, 1961.

PAVESE, Cesare, *Lettere 1926-1950*, ed. de Lorenzo Mondo e Italo Calvino. Torino, Einaudi, 1976.

PAVESE, Cesare, *Il mestiere di vivere. (Diario 1935-1950)*, ed. de Marziano Guglielminetti y Laura Nay. Torino, Einaudi, 1990.

URIBE, María de la Luz, *Pavese*. Barcelona, Barcanova, 1982.

Andrea Zanzotto: una poética del lenguaje

Mara Donat
Universidad Nacional Autónoma de México

La poesía contemporánea se hace metapoesía y metalenguaje. Andrea Zanzotto participa en esta búsqueda de los orígenes del proceso creativo con autonomía y profundidad. Se preocupa por encontrar un lenguaje auténtico, rompiendo el lenguaje del habla cotidiana, del mundo telemático moderno y de la tradición literaria, aun dentro de ella. Sin embargo, no participa en la militancia de los grupos de la "Vanguardia histórica" y la *Neoavanguardia* italiana. Eso no significa que el poeta no reconozca el aporte de tales movimientos literarios en la investigación sobre el lenguaje, pero no comparte con ellos (sobre todo con la *Neoavanguardia*) el furor desacralizador de sus poéticas, que lleva la poesía al silencio total, sin futuro. Es un silencio muy distinto el de Zanzotto, quien sigue creyendo en la palabra a pesar de la imposibilidad de la poesía.[1] En la obra de Zanzotto, la ruptura está acompañada por el respeto a la convencionalidad de la poesía, pues el poeta ve en la experiencia de los *Novissimi* sólo la creación de otra convención que, con oponerse, crea otra ley. Zanzotto no se contenta con esto y se adentra totalmente en el lenguaje, en el mismo lenguaje literario, para socavarlo y reinventarlo. Comparte con los *Novissimi* la forma asintáctica de la poesía, pero siempre con el proyecto de crear una nueva sintaxis, confirmada como convención, por medio de la ruptura.[2]

El discurso poético de Andrea Zanzotto se hace profundamente revolucionario en su ansia de autenticidad y verdad, contra la falsedad de la historia humana presente en el habla. El lenguaje es

[1] Véase Andrea Zanzotto, "Poesia? Prospezioni e consuntivi", *Le poesie e le prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, p. 1203. Y también la antología traducida por Ernesto Hernández Busto, *Del paisaje al idioma*. Se ha publicado en México otra antología traducida por mí para la editorial Ediciones Sin Nombre (2010).

[2] Véase Andrea Zanzotto, "I *Novissimi*, prospezioni e consuntivi", *ibid*., pp. 1107-1113. La desconfianza en el grupo y la insatisfacción con el lenguaje poético de la *Neoavanguardia* está expresada con cierto ardor crítico en "Parole, comportamenti, gruppi" y en "Prospezioni e consuntivi", *ibid*., pp. 1191-1199.

el centro de su poética, punto de partida y vuelta a la verdad, a los orígenes. Fernando Bandini puntualiza cómo en Zanzotto tal revolución permanece en el ámbito de un sentido sagrado y religioso de la poesía; viene de una crisis humana, poética e histórica: nace del tormento y del sufrimiento.[3]

El poeta atraviesa el lenguaje, diacrónica y sincrónicamente, considerando el plurilingüismo como una opción necesaria en el camino hacia los orígenes del ser y de la lengua. Diferentes idiomas europeos (junto con el latín y el griego) completan el mapa idiomático del viaje simbólico, pero es sobre todo el dialecto véneto la garantía de la vuelta al principio. Es para Zanzotto la lengua *mater* en sumo grado, relacionada a su vez con el habla del infante en una babel que se une a un *babil*, el tartamudeo infantil que es casi una palabra corporal.[4] Todos los niveles del lenguaje están experimentados por el poeta en su experiencia creativa, como él mismo resalta:

> Ecco che tutti questi livelli del dire e delle lingue, nella poesia vengono mobilitati: anche quando si crede di scrivere una poesiola tranquillissima, in realtà si mettono in gioco tutti questi livelli, e forse si toccano paradossalmente degli stati di paradossa universalità, attraverso il poco e il meno, mentre nell'uso veicolare ciò non si verifica affatto.[5]

La utopía de Andrea Zanzotto es entonces la creación de ese lenguaje nuevo, verdadero. Critica con vigor el particularismo de los idiomas nacionales, medios de poder y represión empleados por la mentalidad imperialista de toda "patria", lo que sigue obstaculizando una verdadera comunicación entre las diferentes culturas que coexisten dentro de una misma nación. Las diferencias enriquecen cada "patria", junto con las expresiones jergales y dialectales que se rebelan a la imposición de una lengua *standard* para toda una nación. Solamente una relación entre personas en el respeto de las diferencias permitiría un lenguaje verdadero, una comunicación sin barreras, en la que cada idioma mantendría su naturaleza intraducible y, por eso mismo, sería capaz de *comunicar* en un sentido universal.[6] Eso sería

[3] Fernando Bandini, "Zanzotto dalla *Heimat* al mondo", *ibid.*, pp. LXIV; LXXIX; LXXVI; LXXX.

[4] Véase Niva Lorenzini, "Poesia fisica. Il corpo paesaggio: Zanzotto", *La poesia italiana del Novecento*, pp. 150-156.

[5] A. Zanzotto, "Europa, melograno di lingue. Prospezioni e consuntivi", *op. cit.*, p. 1362.

[6] Cfr. A. Zanzotto, "Oltre babele. Prospezioni e consuntivi", *ibid.*, pp. 1114-1118.

posible por medio de una "lengua pentecostal" que, aunque preserve las diferencias lingüísticas locales, supere el mutismo de las barreras nacionales y la ilusión de adoptar una *lingua franca* hegemónica (por ejemplo el inglés, idioma del dominio y de la masificación por excelencia) como medio de comunicación.[7] Zanzotto afirma que contra este sistema de poder, ejercido por medio de la misma lengua, los diferentes idiomas –los dialectales incluidos– persisten: "Ma al lato opposto, il baluginio delle mille favelle persiste, si fa persino piú febbrile. Baluginii, specie per i dialetti, *in limine*. Destinati, comunque, a fondare la metafora del senza-inizio e del senza-fine."[8]

Para Zanzotto, el dialecto toca la lengua en su total profundidad porque está libre de las rígidas leyes lexicales y morfosintácticas que caracterizan la lengua *standard* de una nación. Según las reflexiones del poeta, el dialecto nos lleva a la fuente de la lengua: no se sabe de dónde viene, y está relacionado con los impulsos tanto biológicos como cósmicos del ser, en una oralidad que evita el *logos*, manteniéndose humildemente infante:

> Il dialetto è sentito come veniente di là dove non è scrittura (quella che ha solo migliaia di anni) né "grammatica": luogo, allora, di un *logos* che resta sempre *erchómenos*, che mai si raggela in un taglio di evento, che rimane "quasi" infante pur nel suo dirsi, che è lontano da ogni trono. Riversato entro la terra, connesso/sconnesso in tale "umiltà", questo *logos* parla attraverso le mille bocche degli "umili" e comunque nei milioni di "errori", di vagabondaggi individuali, misteriosissimi ribelli, in cui si consumano i canoni di ieri e di oggi, si celano quelli di domani: ma solo per essere, in qualche modo, comicizzati in partenza.[9]

En este sentido el dialecto permite la expresión de realidades reprimidas, proyectando la prehistoria, lo prehumano, lo subconsciente, hacia un futuro renacido.[10] *Filó* y los poemas de la sección *Mistieròi* en *Idioma* ofrecen una prueba concreta de esta búsqueda lingüística. El dialecto es también el habla infantil en grado sumo, por estar

[7] El poeta imagina nada menos que la posibilidad de una comunicación pentecostal en el futuro, gracias a *chips* capaces de elaborar informaciones procedentes de *logos* y *neuma*. Véase su "Tra lingue minime e massime. Prospezioni e consuntivi", *ibid*., p. 1308.

[8] *Ibid*., p. 1304.

[9] *Ibid*., pp. 1305-1306.

[10] Cfr. *Ibid*., p. 1308. Una reflexión sobre la relación entre lengua *standard* y dialecto se encuentra también en "Lingua e dialetto. Prospezioni e consuntivi", *ibid*., pp. 1100-1103; de particular interés es la percepción del dialecto como convención de idioma, tanto como la lengua *standard*, sobre todo en la escritura.

profundamente relacionado con la tierra, más allá de la gramática. Al ser oralidad, el dialecto viene directamente de la madre, como *mater*, materia y energía. Así es como el dialecto se enlaza con el sentido de la infancia, en su calidad de fuente del lenguaje y de la palabra poética.

Si el habla está enlazada con la infancia, con la madre, con el principio de la vida, la palabra poética –en consecuencia– se vuelve lúdica. El habla del infante parece ser una serie de trinos y juegos fónicos que constituyen al individuo, progresivamente, de los tartamudeos a las sílabas, y de ahí hasta las cantinelas, primeras tentativas de poesía, de expresión. El significado se forma por medio de tales pruebas lúdicas que componen la memoría del ser y liberan el movimiento psicofísico del infante en expresión verbal. Igualmente, el juego es fundamental en el proceso de la creación poética y en la búsqueda de palabras expresivas y auténticas, de manera que en Zanzotto el aspecto lúdico del crecimiento psicofísico del individuo se completa con el *ludus* de la poesía, de la creación, según el principio del placer.[11] El poeta afirma que la poesía está en las raíces del ser, participando en su formación como experiencia de lenguaje, definiendo su historia y potencial:

> La poesia dunque –o almeno uno dei suoi piú immediati modi di apparire– permane alla radice del mondo umano, sia nella filogenesi che nell'ontogenesi culturale, se cosí si può dire. E ciò avviene anche per il semplice fatto che nella funzione poetica il linguaggio, prendendo "gioia" e "coscienza" del proprio stesso esistere, ridà tutta la sua storia, riassume tutte le sue potenzialità, riattiva o ripresenta *in nuce* tutte le altre sue funzioni e infine, se si vuole, esplicita la sua natura di fondamento strutturale dell'uomo.[12]

En una reflexión sobre Lacan, nuestro poeta apoya su percepción del lenguaje como fundamento del individuo, encontrando en la tesis del psicoanalista francés la corroboración de su pensamiento y su experiencia de lenguaje: todo reducido a significante, contra la certidumbre del significado; el yo como producto y proceso del lenguaje, y no como artífice del mismo; la presencia de la represión y del orden simbólico en la estructura del yo. Sobre todo, el poe-

[11] Véase A. Zanzotto, "Infanzie, poesia, scuoletta. Prospezioni e consuntivi", *ibid.*, p. 1163-1164.

[12] *Ibid.*, p. 1166.

ta encuentra en Lacan la atención puesta sobre el aspecto fluido, amniótico del lenguaje, lo que Zanzotto percibe en la oralidad del idioma dialectal. Y, una vez más, esto está entroncado con la infancia, el nacimiento, la madre, los orígenes del ser y de la vida: lo que Lacan llama *lalangue*.[13] Stefano Agosti individua en la obra *La beltà* de Zanzotto el momento en que el poeta concibe el lenguaje como fundamento del ser, bajo la influencia de Saussure, Lacan y Derrida, entre otros:

> Il soggetto, insomma, entra nel gioco, e si pone in gioco. È un gesto di natura noètico-esistenziale, ove il linguaggio viene assunto come il fondamento dell'essere, e che pochissimi fra i poeti sono stati in grado di compiere: citiamo, a titolo di esempio, Rimbaud e Mallarmé e, con conseguenze drammatiche, Hölderlin e Artaud.[14]

Por otro lado, como puntualiza Bandini, este gesto de escritura está dentro de un contesto referencial definido geográfica y temporalmente que implica una connotación. El sujeto poético no se aísla en el lenguaje, sino que por medio de él se relaciona con la realidad y reformula su experiencia vital.[15]

El yo del poeta se fundamenta por medio del lenguaje en un proceso progresivo. Como escribe Stefano Agosti –cuyas observaciones aquí desglosamos–, el yo es actor frente a la realidad en *Dietro il paesaggio*, donde encuentra su autenticidad en la hiperliterariedad del discurso poético y en un paisaje natural correspondiente a la memoria y al subconsciente del autor. El yo se separa de la realidad, haciéndose inestable y reduciéndose a puro silabear verbal en *Vocativo*, donde el poeta proyecta su identidad sobre el mundo exterior y la verbaliza a un nivel mínimo de lenguaje. Si en la primera obra el paisaje se convierte en un simulacro, en la segunda está destituido junto con la separación del sujeto, reducido a fibras, células y neuronas. Se lee en "Esistere psichicamente":

> Chiarore acido che tessi
> i bruciori d'inferno
> degli atomi e il conato
> torbido d'alghe e vermi,

[13] Véase A. Zanzotto, "Nei paraggi di Lacan. Prospezioni e consuntivi", *ibid.*, p. 1214.

[14] Stefano Agosti, "L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto", *ibid.*, p. XX.

[15] Cfr. F. Bandini, *op. cit.*, pp. LIII-LIV.

chiarore-uovo
che nel morente muco fai parole
e amori.

Ese yo se distancia irónicamente de la realidad en *IX Ecloghe*, donde se desarrolla simultáneamente el discurso metapoético y metalingüístico con un plurilingüismo acompañado por una arqueología de la lengua, a niveles horizontal y vertical.[16] El género idílico-pastoral es contaminado por el lenguaje lírico y científico-tecnológico, junto con el habla cotidiana. Es emblemático el poema "Ecloga IV"; hay versos, donde el lenguaje literario se contamina con el lenguaje científico, los dos parodiados por la inserción de una cita, entre comillas, de una canción muy popular de Domenico Modugno:

O primavera di cocchi e di lendini,
primavera di líquor, dei, suspense,
"vorrei trovare
parole nuove":
ma il petalo e la frangia, ma l'erba e il lembo muove,
muovono al gioco i giocatori. Monadi
radianti, folle, bolle a corimbi e tu
tondo comunque, a tutta volta, estremo
occhio di Polifemo.

Desde esta obra, el lenguaje es el objeto de la representación.[17] En *La beltà* ello se hace núcleo de la creación poética, de manera operativa.[18] El yo del poeta está propiamente en la grieta que separa lo auténtico de lo inauténtico, lo semiótico de lo simbólico, el subconsciente del código, y desde esa falla manipula el mismo lenguaje de la ficción, del código, para descender al origen de su identidad y regresar a lo auténtico. El plurilingüismo –perteneciente a lo simbólico, a la ficción literaria– está disgregado hasta volver al habla infantil, amniótica, expresada por el *petèl* y el tartamudeo afásico. Según Agosti, esta palabra expresa el *manque* en relación con la indiferencia originaria, por lo cual el lenguaje opera una recuperación a partir del sistema y de los códigos hacia un sonido prearticulatorio, o inclusive hacia el silencio. El poeta propone un balbuceo afásico como simulacro entre articulación e inarticulación

[16] Véase N. Lorenzini, *op. cit.*, pp. 133-137.

[17] Véase S. Agosti, *op. cit.*, pp. XI-XIX. Fernando Bandini pone particular atención en la adopción de la parodia en la poesía de Andrea Zanzotto, como parodia musical o como desfase de significado (en *op. cit.*, p. LXXVII).

[18] Véase S. Agosti, *ibid.*, p. XXIII.

del lenguaje. Entre el juego y lo trágico, la no significación constituye el significado. El lenguaje es una célula originaria generativa por medio de recursos estilísticos como la aliteración, la repetición, las derivaciones y afinidades fónicas, la acumulación etimológica, las aglutinaciones aberrantes. El proceso que caracteriza todo el poemario, es notable en los poemas "Alla stagione" y "Possibili prefazi o riprese o conclusioni". De este poema cito el fragmento IV:

> L'archi-, trans, iper, iper, (amore) (statuto del trauma)
> individuato ammonticchiato speso
> con amore spinta per spinta
> [...]
> spallate gomitate
> come in un pleonastico straboccante
> canzoniere epistolario d'amore
> di cui tutto fosse fonemi monemi e corteo,
> in ogni senso direzione varianza,
> babele e antibabele
> volume e antivolume
> [...]
> assodare bene il vocativo
> disporlo bene e in esso voi balzaste
> ding ding ding, cose, cose-squillo, tutoyables à merci,
> non le chantage mais le chant de choses [...]

Trabajando lo inauténtico, el poeta llega a lo auténtico. El yo busca su equilibrio, su verdadera identidad, en el vacío entre las dos orillas, hundiéndose en el agua de la memoria, recogiendo los restos del lenguaje hasta tocar la verdad de la palabra. Como anticipé más arriba en relación con la infancia, esta vuelta a los orígenes está representada en *Pasque* por el huevo, el útero materno y el huevo primordial metafísico, en cuanto imágenes de la célula primordial, con la que el lenguaje coincide metafóricamente. El principio femenino, maternidad biólogica y simbólica, coincide metafóricamente con lo auténtico, concepto bien expresado en *Gli sguardi, i fatti e Senhal*. Se impone la corporalidad del sujeto poético dentro de un orden pulsional, basado en lo rítmico y lo fáctico. Asimismo, en *Filó*, el dialecto es el lenguaje de la apertura frente a la lengua italiana *standard*, en su calidad de palabra maternal y arqueológica.

En la "trilogía" *Il Galateo in bosco*, *Fosfeni* e *Idioma*, Zanzotto atraviesa toda experiencia lingüística y poética precedente, en una *summa* que comprende la totalidad del discurso poético progresivo. Este ciclo transita desde lo "bajo" (el humus lingüístico, histórico y biológico, de *Il Galateo in bosco*), pasando por lo "alto" (las cimas

minerales y siderales lingüísticas y espirituales, de *Fosfeni*), hasta la afabilidad lingüística de *Idioma*, donde el poeta parece encontrar una resolución de su experimento, confirmado por el tono comunicativo del discurso y, sobre todo, por la reproposición del dialecto como habla originaria y auténtica, libre de toda experimentación. En la primera obra, los restos de los códigos y del lenguaje reformulan la palabra poética dentro de la crítica de la historia: todo precipita en lo indiferenciado, lo cual culmina en la oscuridad corporal y cósmica del poema "PERCHÉ CRESCA". El lenguaje surge de tal oscuridad, como leemos en los versos que concluyen el poema:

> E pluralità innumerabile di modalità
> dell'oscuro, secarsi in innumerevoli –non due–
> d'oscuro sessi
> Qui in fecci, all'oscuro, immanere
> Là in volta, all'oscuro, esalarsi
> Possibile, alberi – Possibile, oscuri, oscuro.
> Oscuro ha sé, sessuata, umiltà,
> tracotanza, pietà.

La parodia del código literario destituye al *Galateo* del escritor renacentista Giovanni della Casa y reinventa el soneto en el "Ipersonetto", a través de un lenguaje semiótico que ironiza el aspecto formal desde dentro. Este discurso se sublima luego en abstracciones perceptivas, en *Fosfeni*, mientras que el lenguaje se precipita en grafemas, guiones y "loghion"; entre la "euforia" y la "disforia", según Agosti. Lo evidencian los poemas "Periscopi" y "FUTURI SEMPLICI – O ANTERIORI?". Éste poema se abre con una crítica al *logos* por medio del paisaje que, como siempre, aparece metaforizado:

> Logos, in ogni cristallo di brina di neve glorioso
> anche se forse non si piú che un'ipotesi
> che un Witz un moto di stizza sottile
> Inverificabile nesso tra geli e geli
> punte di lume e punte di lume.

Sin embargo, la lengua mediana de *Idioma* recupera el mundo humilde del dialecto, y la comunicación sustituye a la experimentación en torno a los fundamentos del lenguaje. El poema "Alto, altro linguaggio, fuori idioma" expresa este cambio. El poeta exclama:

> Ma che m'interessa ormai degli idiomi?
> Ma sí, invece, di qualche

Piccola poesia, che non vorrebbe saperne
ma pur vive e muore in essi – di ciò m'interessa
e del foglio di carta
per sempre rapinato dall'oscurità
ventosa di una ValPiave
davvero definitivamente
canadese o australiana
o aldilà.

Asimismo, los poemas en dialecto del *ubi sunt* parodiado en "Onde éli" (puesto que se trata de personajes humildes, y no de celebridades) y la sección *Mistieròi*, dan cuenta de esta expresión "mediana" del idioma.

La necesidad del coloquio llega por fin a una descentralización del yo en la poesía más reciente de Andrea Zanzotto, por ejemplo en *Meteo*. El poeta consigue aquí la liberación después del experimentalismo lingüístico, vivido profunda y auténticamente, casi como una terapia personal hacia la verdad. Parece que Zanzotto la encontró: desde el lugar del origen alcanzado, el poeta ahora escucha la naturaleza en su materialidad, escucha los colores y los silencios, donde todo elemento tiene sabiduría y voz y todavía es lengua, como escribe Stefano Agosti:

> Ma è proprio perchè il non-sapere della Cosa (diciamo pure del Mondo o della Natura), è proprio perchè il non-sapere si pronuncia *solo* in quella ragantela, in quel reticolo di parole –anch'esse, come il Soggetto, un po' cieche–, che esso finisce per configurarsi come un elemento –magari minimo, magari insignificante– di sapere: uno stelo di sapere, un relitto di sapere, un filo d'erba di sapere *come suono*, *come lingua*.[19]

Dentro de esta tónica, son ejemplares poemas como "Altri topinambúr" y "Sedi e siti", entre todos.

A *Meteo* le siguió la publicación de *Sovrimpressioni*, que es una especie de retorno a la poesía escrita anteriormente por Zanzotto. Aquí su intento consiste en proponer variantes que resignifican otra vez toda la búsqueda poética de una vida, con aguda ironía y autoironía. Éstas resaltan en los poemas "Con Proust al telefono" o "Luna starter di feste bimillenarie". Similarmente, *Conglomerati* repropone y extiende temas anteriores junto con otros más actuales, pero expresa aún mayor frustración hacia el mundo contem-

[19] *Ibid*., p. XLIX.

poráneo, experimentado como demente y disarmónico. Zanzotto, a sus ochenta y ocho años –cumplidos el 10 de octubre 2009– opone a los vicios de la modernidad todavía la misma resistencia juvenil por medio de la palabra que deflagra en la "beltà", en lo sublime, aun en versos duros, similares a las rocas que se recomponen en conglomerados desde sus fragmentos. Es revelador en este sentido leer el poema inicial de la recopilación, "Addio a Ligonàs".

En fin, toda la experiencia poética de Andrea Zanzotto es una experiencia de lenguaje; y más, de metapoesía y metalenguaje, que involucran una "poética" de vuelta a los orígenes del lenguaje y consecuentemente del ser, de la existencia humana e incluso la cósmica. Con todo, no es tan posible hablar de una "poética" propiamente dicha con referencia a Andrea Zanzotto: como él mismo ha escrito, es mejor buscar las intenciones creativas de un poeta en el texto mismo, porque éste lleva disimuladas en sí todas las revelaciones de una poética, como relámpagos. En su proceso de formación y creación, el poeta saca la palabra desde el borde del vacío, lo que se cristaliza en el texto, que recompone en una unidad todos los fragmentos de esa poética. La poesía es como un estornudo, un orgasmo o un tic para nuestro poeta: el esfuerzo de gestos mínimos y torpes que se abren a la comunicación con los demás, aunque estén al borde de la nada, con la prepotencia de hablar, de dar un sentido profundo a la vaciedad.[20] La poesía es la lengua, es el idioma que estando cerrado expresa el significado original, abriéndose a los horizontes más extensos del sentido. El lenguaje de Zanzotto es perturbador porque busca el significado original tras la palabra, vuelve a las madres, a la vaciedad y de allí emite un vagido que lleva en sí todas pulsiones auténticas del *soma*, y de esta manera afirma su yo en equilibrio entre la pulsión de muerte y el principio del placer, "apenas sobre la nada".[21] La palabra, del silencio uterino vuelve al silencio de la naturaleza, un silencio primordial que se hace verdadero coloquio, profunda comprensión y auténtico significado. El lenguaje, en los márgenes de la existencia, renace de sus añicos para confirmar el poder de la palabra como vehículo de libertad y creación, con una confianza total en su capacidad de renovar a la humanidad, gracias al camino de regreso a la verdad que la palabra poética proyecta en los ojos del ser. Zanzotto admite: "La poesia, pur se spinta quasi al margine, tenta, nonostante tutto ciò, di 'far ricordare' la presenza dell'ardore originario, anche quando sia

[20] Véase A. Zanzotto, "Tentativi di esperienze poetiche (poetiche lampo). Prospezioni e consuntivi", *op. cit.*, pp. 1309-1319.

[21] *Ibid.*, p. 1319.

tragedia o dramma, anche quando sembri aver perduto essa stessa ogni senso. Continua a puntare sulla vita, per quanto enigmatica essa sia."[22] De la oscuridad de la nada y la vaciedad, la palabra alcanza la claridad de la vida y de la esperanza.

Bibliografía

HERNÁNDEZ BUSTO, Ernesto, "Prólogo" y selección, *Del paisaje al idioma. Antología poética de Andrea Zanzotto*. México, Universidad Iberoamericana, 1996.

LORENZINI, Niva, *La poesia italiana del Novecento*. Bologna, Il Mulino, 1999.

PAOLINI, Marco, *Ritratti. Andrea Zanzotto*. Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 2001. En http://www.youtube.com/watch

ZANZOTTO, Andrea. *Le poesie e le prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta. Milano, Mondadori, 1999.

ZANZOTTO, Andrea, *Conglomerati*. Milano, Mondadori, 2009.

[22] Marco Paolini, *Ritratti. Andrea Zanzotto*.

Silone e i romanzi dell'esilio svizzero: tra biografia e autobiografia

DARIO BIOCCA
Università di Perugia

Ignazio Silone è stato in questi anni al centro di polemiche molto aspre, non solo in Italia. Non è la prima volta che accade ma, questa volta, al cuore del dibattito non è stato il valore letterario dei romanzi quanto la moralità del loro autore, l'autenticità delle sue parole, la coerenza dei messaggi trasmessi ai lettori, l'inspiegabile apparente incongruità tra le parole e i fatti nella vita stessa dello scrittore.

Silone –è qui appena il caso di ricordarlo– nacque a Pescina dei Marsi, un piccolo centro dell'Abruzzo, il 1 maggio del 1900, una data che sembrò a Silone il misterioso segnale di un destino diverso da quello dei suoi compaesani, condannati a una vita di miseria e ignoranza. Da ragazzo perse la famiglia nel terremoto che devastò la Marsica nel 1915 e poco dopo, trascorsi alcuni anni negli orfanotrofi di Don Luigi Orione, si trasferí a Roma. Subito si iscrisse all'Unione Socialista Romana schierandosi tra i giovani piú estremisti; condusse quindi le prime battaglie contro la guerra e scrisse le prime appassionate pagine su Lenin e la rivoluzione bolscevica sulla rivista di cui, già a 17 anni, era direttore, l'*Avanguardia*.

Quando nel 1921 il Partito socialista italiano si riuní a congresso, Silone si allineò alle posizioni della sinistra rivoluzionaria. E fu proprio Silone ad annunciare alla platea elettrizzata del congresso che almeno 50.000 militanti, pressoché tutti gli iscritti ai circoli giovanili, si schieravano con il nuovo partito comunista guidato da Bordiga e Gramsci. Fu un discorso che Silone non dimenticò mai e che lo fece conoscere a tutto il partito.

Gli anni successivi furono intensi. Silone divenne funzionario del Partito comunista e viaggiò in tutta Europa: fu a Berlino, Madrid, Parigi, Bruxelles, e naturalmente fu a Mosca, dove conobbe Lenin, Trotsky, gli altri leggendari capi della rivoluzione russa. Ne rimase, nelle sue stesse parole, "come ipnotizzato". Il PCI lo inviò quindi di nuovo in Italia, dove Silone assunse la guida dell'Ufficio Stampa e Propaganda; era un incarico importante perché l'attività dei comunisti era ormai già quasi del tutto clandestina e Mussolini

aveva il controllo delle istituzioni, dei giornali e, naturalmente, degli apparati repressivi di polizia. Nel 1927 Silone entrò anche a far parte dell'Ufficio politico, il massimo organismo dirigente del Partito comunista. Con lui erano Palmiro Togliatti, Luigi Longo, Camilla Ravera e altri. Gramsci invece, com'è noto, era stato arrestato nel novembre del 1926.

Secondo il racconto autobiografico di Silone, nel 1927 accadde un fatto nuovo, inatteso e determinante per il corso di tutta la sua vita futura. Nel corso di un viaggio compiuto a Mosca insieme con Palmiro Togliatti per partecipare a una riunione dell'Internazionale comunista, Silone si avvide che l'URSS aveva subito una profonda trasformazione. Si ascoltavano nelle assemblee e nei colloqui privati "menzogne plateali" e insinuazioni contro chiunque dissentisse dagli staliniani; si fabbricavano accuse odiose e "inventate di sana pianta" contro i compagni piú coraggiosi e intelligenti. La Russia suscitava orrore e paura. Stalin era divenuto il padrone incontrastato dell'intero movimento comunista mondiale.

Ebbe cosí inizio un lungo e difficile percorso che condusse Silone ad allontanarsi per sempre dal Partito comunista e dall'utopia rivoluzionaria. Nella primavera del 1929 egli si ritirò in Svizzera, accusando i sintomi di una grave malattia; provò quindi a non rispondere ai messaggi che gli giungevano insistenti da Mosca; cercò persino di non prendere posizione in un dibattito che per oltre un anno divise il gruppo dirigente del Partito, al punto da far temere una scissione. Infine, nel 1931, una commissione di comunisti guidati da Ruggiero Grieco si recò da Mosca a Basilea e chiese a Silone un definitivo chiarimento. Fu un incontro drammatico. L'amico Giuseppe Di Vittorio, intervenuto alla riunione, gli consigliò di riflettere sulle sue scelte, gli ricordò le difficoltà di vivere all'estero senza il sostegno del Partito, gli rammentò la sorte ancora incerta del fratello Romolo, che da alcuni anni era in carcere e che solo i comunisti potevano aiutare. Non ci fu nulla da fare: Silone appariva ormai deciso a tutto. Quando seppe dell'esito della riunione, un decreto inappellabile di espulsione, si sentí sollevato: "Grazie a Dio, –scrisse– è finita..."

Negli anni successivi Silone si dedicò alla lettura e alla scrittura. Fu aiutato e protetto da un magnate di origini ungheresi, Marcel Fleishmann, che lo ospitò in una sontuosa villa alla periferia di Zurigo. E il primo romanzo, *Fontamara*, fu un successo inatteso che lo rese celebre in tutta Europa. Alcuni anni piú tardi Silone ricordò quei primi passi nella sua nuova vita come una "rigenerazione". Scrisse

alla sua compagna: "È come un miracolo, sono nato di nuovo". Fu, in effetti, l'inizio di una stagione che condusse Silone a perfezionare la propria tecnica di scrittura, concentrarsi sul lavoro, individuare nuovi nuclei narrativi, diventare "davvero uno scrittore". Vennero poi *Pane e vino*, *Il seme sotto la neve*, *Ed egli si nascose*...

Fin qui, come si è detto, è il racconto autobiografico di Silone, affidato alle pagine lucide e appassionate di *Uscita di sicurezza*, un testo pubblicato per la prima volta nel 1949. Ma la ricerca che ho condotto negli archivi, lo studio delle corrispondenze private, il rinvenimento di alcuni fascicoli di polizia, hanno consentito di individuare alcuni nuovi e sorprendenti elementi nella biografia di Silone. Essi inducono a ritenere che la vicenda, cosí come Silone l'ha resa nota e attivamente divulgata nei suoi scritti, sia largamente incompleta. Secondo alcuni, Silone avrebbe persino deliberatamente mentito. Avrebbe cioè nascosto la verità allo scopo, in primo luogo, di proteggersi. Silone stesso, in un'intervista che inizialmente non suscitò l'attenzione dei critici e dei lettori, aveva invece messo in guardia: "Nella mia vita c'è un segreto, e questo segreto è celato tra le righe dei miei romanzi".

Il primo nuovo elemento emerso dagli archivi è che dal 1919, senza interruzioni, Silone forní a un Ispettore di polizia politica, Guido Bellone, notizie puntuali e dettagliate sul Partito comunista: indicazioni di nominativi e pseudonimi, luoghi scelti per le riunioni segrete, passaggi di frontiera, scambi di denaro, avvicendamenti ai vertici delle strutture clandestine. Secondo il Capo della Polizia, Silone divenne, nel 1923, il piú prezioso ed efficiente degli informatori infiltrati nel Partito comunista, il piú intelligente. E la corrispondenza con Bellone si protrasse per molti anni ancora persino quando, sul finire del 1927, Silone assunse la direzione dell'apparato clandestino del PCI in Italia. Solo nel 1930, da una clinica di Locarno dove si era volontariamente ricoverato, Silone scrisse a Bellone una lettera che è oggi conservata in manoscritto originale tra le carte dell'Archivio di Stato a Roma. Si tratta di una testimonianza drammatica, il documento va letto dunque con particolare attenzione – e certo Silone scelse con cura ogni parola. Ne leggiamo ora il testo:

> *Mi scusi se non le ho piú scritto. Ciò che le interessava sapere non è piú un mistero (la stampa già ne parla). Non so cosa io e i miei amici faremo.*

La mia salute è pessima ma la causa è morale (Lei comprenderà se ricorderà ciò che le scrissi l'estate scorsa). Io mi trovo in un punto molto penoso della mia esistenza. Il senso morale che è stato sempre forte in me, ora mi domina completamente; non mi fa dormire, non mi fa mangiare, non mi lascia un minimo di riposo. Mi trovo nel punto risolutivo della mia crisi di esistenza, la quale non ammette che una sola via d'uscita: l'abbandono della politica militante (mi cercherò un'occupazione intellettuale qualsiasi). Oltre questa soluzione non restava che la morte. Vivere ancora nell'equivoco mi era impossibile, mi è impossibile. Io ero nato per essere un onesto proprietario di terre nel mio paese. La vita mi ha scaraventato lungo una china alla quale ora voglio sottrarmi. Ho la coscienza di non aver fatto un gran male né ai miei amici né al mio paese. Nei limiti in cui era possibile mi sono sempre guardato dal compiere del male. Devo dirle che lei, data la sua funzione, si è sempre comportato da galantuomo. Perciò le scrivo quest'ultima lettera perché lei non ostacoli il mio piano che si realizzerà in due tempi: primo, eliminare dalla mia vita tutto ciò che è falsità, doppiezza, equivoco, mistero; secondo, cominciare una nuova vita, su una nuova base, per riparare il male che ho fatto, per redimermi, per fare del bene agli operai, ai contadini (ai quali sono legato con ogni fibra del mio cuore) e alla mia patria.

Tra il primo e il secondo tempo ho bisogno di un po' di riposo fisico, intellettuale e morale. Nessuna considerazione di carattere materiale ha influenzato la mia decisione. I disagi non mi spaventano. Quello che voglio è vivere moralmente. L'influenza e la popolarità che in molti centri di emigrazione ho acquisito mi inducono a concepire la mia attività futura (appena sarò del tutto ristabilito in salute) nella forma di un'attività letteraria ed editoriale del tutto indipendente. Devo aggiungere che in questo tempo, delle grandi modificazioni si vanno compiendo nella mia ideologia e mi sento riattratto, molto, verso la religione (se non verso la chiesa) e che l'evoluzione del mio pensiero è facilitata dall'orientamento cretino e criminale che sta assumendo il Partito comunista.

La sola cosa che mi fa allontanare da esso con rammarico è il fatto che è un Partito perseguitato nel quale, al di fuori dei dirigenti, vi sono migliaia di operai in buona fede. Per poter esercitare un'influenza sugli elementi della base, io esito ancora ad annunciare pubblicamente la mia rottura col Partito ed attendo, prossimamente, il momento propizio.

Questa mia lettera a lei è un'attestazione di stima. Ho voluto chiudere, definitivamente, un lungo periodo di rapporti leali, con un atto di lealtà. Se lei è un credente, preghi Iddio che mi dia la forza di superare i miei rimorsi, di iniziare una nuova vita, di consumarla tutta per il bene dei lavoratori e dell'Italia.

Suo,

Silvestri

Silone dunque era "Silvestri", il misterioso informatore di cui molti studiosi da tempo conoscevano il ruolo di spia ma non la vera identità, celata con ogni cautela dalla Polizia di Mussolini. Il rapporto del giovane rivoluzionario con l'Ispettore Bellone è dunque al centro di una vicenda dai contorni in parte noti per ciò che riguarda l'attività di spionaggio ma ancora misteriosi e forse inconoscibili per ciò che riguarda gli elementi umani e psicologici. In ragione della differenza di età, è lecito ipotizzare che si trattasse di un rapporto protettivo, analogo a quello che nei primi anni dell'adolescenza aveva legato Silone a Don Orione. Occorre inoltre ricordare che Silone e Bellone si conobero assai prima dell'avvento del fascismo e che Bellone era noto –ne scrisse anche Antonio Gramsci– come un funzionario cordiale, intelligente e leale. Il contenuto, il tono e il linguaggio delle corrispondenze, nonché i numerosi incontri avvenuti in Italia, Francia e Svizzera e la protezione accordata fino all'ultimo, a volte reciprocamente, lasciano inoltre supporre che la relazione implicasse elementi emotivamente significativi e non un generico, crudo rapporto tra un funzionario di polizia e il suo "fiduciario".

Un altro elemento inedito, emerso questa volta dalle corrispondenze private dello scrittore, è che nel 1930 Silone intraprese una terapia psicoanalitica diretta da Carl Gustav Jung e si curò per quello che egli stesso definí, in una lettera indirizzata a Togliatti, "nuovi e gravi disturbi nervosi". La natura e l'intensità dei sintomi erano stati forse inizialmente celati ad arte da Silone il quale intendeva sottrarsi

agli impegni politici e isolarsi dalle attività di partito; ma proprio nel corso della terapia, in pochi mesi, Silone scoprí la letteratura, avviò la prima stesura di *Fontamara*, interruppe la corrispondenza con l'Ispettore Bellone, delineò con lucidità la sua nuova identità di uomo e scrittore. Nella impossibilità di ricostruire la riflessione intima (e terapeutica) di quei mesi, sappiamo tuttavia dalle parole stesse di Silone che attraverso la psicoanalisi egli individuò nella scrittura –che da allora non abbandonò mai– la uscita di sicurezza dai fantasmi e dai rimorsi che, come egli confessò a Bellone, lo avevano ormai condotto sull'orlo del suicidio.

Quanti conoscono i romanzi di Silone ben sanno che in *Vino e pane* –ma anche *La volpe*, *Viaggio a Parigi*, *Il segreto di Luca*– l'autore racconta la vicenda di un giovane che per inesperienza, ingenuità, o anche per immoralità, si presta a fare il doppio gioco. Si introduce cosí nei gruppi politici piú estremi fingendosi convinto della loro bontà, ne studia la composizione e la tattica, per poi riferire a un funzionario di polizia che gli appare (e forse gli è) amico. È il poliziotto infatti che gli consente di proseguire gli studi, di pagare la pigione alla fine del mese, di mangiare ogni sera una minestra in trattoria. E il suo scopo non è arrestare e reprimere ciecamente bensí solo impedire atti di violenza e isolare gli elementi piú pericolosi e violenti. Subentra inizialmente nel giovane un senso di smarrimento e di viltà: "la mia paura –confessa Murica, il protagonista– non era allora di fare del male ai miei compagni ma il timore che essi un giorno mi scoprissero". Poi però, inevitabilmente, il sentimento si trasforma in disagio e colpa: anche la relazione d'amore con la sua compagna, una rivoluzionaria appassionata e coraggiosa, è insudiciata dalla doppiezza. Alla fine, ("ma solo alla fine" ammette Murica in *Vino e pane*) il giovane è sopraffatto dal rimorso, cerca la fuga, sente il bisogno di confessarsi e implorare un perdono che tuttavia gli uomini non possono accordargli. Solo Dio può.

Bruno Falcetto, curatore delle opere di Silone pubblicate da Mondadori, ha rinvenuto tra le carte dell'archivio privato dello scrittore l'abbozzo di un'opera teatrale mai completata. Nel testo si legge di un eroe dell'antifascismo che ritorna finalmente in Italia dopo lunghi anni trascorsi in esilio per ricevere un rilevante incarico politico: deve diventare Ministro dell'interno. Prima di assumere l'incarico l'antifascista chiede alla polizia di mostrargli il fascicolo intestato al suo nome; si accorge cosí, sfogliando le prime pagine, che la Polizia sa tutto, ogni cosa è diligentemente registrata; anche il doppio gioco con il passato regime è documentato fin nei dettagli.

L'antifascista chiude il fascicolo, su cui compare la sigla "T", (il vero nome di Silone era Tranquilli) e lo riconsegna ai funzionari. Poco dopo si dimette adducendo "gravi motivi di salute".

La partecipazione di Silone al dibattito politico del dopoguerra è stata, come tutti sanno, intensa ma incostante, segnata da vigorose iniziative seguite da improvvisi arretramenti e lunghe fasi di isolamento. La spiegazione va ricercata nell'asprezza della battaglia ideologica di quegli anni ma anche in tratti divenuti ormai parte del carattere dello scrittore, in particolare la riflessione tormentata sul passato e la diffidenza per uomini, ideologie, partiti. Nella maturità Silone dedicò le sue energie migliori a iniziative culturali, in primo luogo alla difesa delle libertà degli intellettuali divenuti ostaggio dei regimi comunisti. Fu una stagione di impegno civile che vide Silone alla direzione di *Tempo Presente* e alla guida del Congresso per la Libertà della Cultura insieme con Arthur Koestler. Ma le pagine piú intense furono spese nella rielaborazione del proprio percorso letterario, umano e ideale, ricostruito in saggi e trasfigurato in romanzi. In quegli scritti, cosí intensamente autobiografici, erano e restano i drammi della esperienza umana di Silone, la confessione degli errori, le ragioni intime della ricerca di una fede autentica e salvifica. In quegli scritti, insieme con le carte emerse dagli archivi, è dunque ancora da scoprire la testimonianza che lo scrittore ci ha lasciato della sua vita e del secolo tragico in cui visse.

Nel corso delle polemiche apparse in questi anni sulla stampa italiana e internazionale, alcuni hanno scritto che nei suoi romanzi e nei testi autobiografici Silone mentí per proteggersi da critiche – e da possibili rappresaglie. Eppure, a rileggere con accortezza le vicende di Murica, Spina, Don Benedetto e Celestino, a noi sembra che Silone abbia ogni volta raccontato e confessato, senza che mai nessuno se ne avvedesse.

Il mistero di Antonio De Petro

Paola Leoni
Universidad Naciobnal Autónoma de México

Lo scopo di questo saggio è duplice: da una parte, far conoscere un autore italiano degli anni '80 che firmava le sue opere con lo pseudonimo di Antonio De Petro, e dall'altra cercare di vedere se è possibile, col materiale che abbiamo a disposizione, rispondere alla domanda: chi era veramente Antonio De Petro?

Sono passati quasi trent'anni dal "caso letterario De Petro" e sono varie le ragioni che mi hanno spinto a rispolverare questo strano ed enigmatico autore. Prima ragione fra tutte: l'entusiasmo suscitato tra gli studenti che hanno letto l'opera di questo autore e il loro interesse per redigere tesi sul tema. Ho sempre considerato che i piú autentici critici letterari sono i giovani, che hanno la freschezza dell'intuizione, la libertà di giudizio e soprattutto domandano alla letteratura quello che la letteratura può dare: cioè indicazioni per costruire i sogni del loro futuro.

Seconda ragione è che De Petro viene definito, dalla casa editrice che lo pubblicò, "una nuova provocazione per l'Europa letteraria" e in realtà, quando uno sfoglia una o due pagine di De Petro, si ritrova poi a leggerne tutti e cinque i romanzi, e anche se magari alla fine dice: "Non mi piace", non riesce a dimenticarlo. Siamo quindi senza dubbio di fronte a uno scrittore affascinante, provocatorio, inusuale, a uno scrittore che vale la pena conoscere.

Terza ragione è che qualcuno, recentemente, mi ha detto che pensava che De Petro fossi io e realmente questo mi onora ma non è la verità. Io non sono Antonio De Petro e, a questo proposito, voglio sciogliere ogni dubbio: non voglio infatti correre il rischio anche involontario di fare come fece Salieri con Mozart che –a detta di Puskin– tentò di accreditarsi il merito del *Requiem*. Io sono stata solo, per cosí dire, uno strumento del destino, che ha avuto la bizzarria di farmi arrivare i dattiloscritti dei cinque romanzi di Antonio De Petro quando, ancora giovanissima, imparavo da Giovanni Riva a dirigere una casa editrice. Eravamo, come spiegherò anche piú avanti, in due o tre a lavorare in una nuova casa editrice, Città Armoniosa. Con pochi soldi e, bisogna riconoscerlo, con molto coraggio. Io facevo

un po' di tutto, come del resto succedeva agli altri del nostro gruppo: correggere le bozze, redigere contratti, leggere per la scelta dei testi da pubblicare, tradurre gli autori stranieri, curare gli archivi, acquistare e pagare i diritti d'autore, fare le pulizie, viaggiare per stare in contatto con gli scrittori e con i critici o per partecipare alle varie fiere dei libri in giro per il mondo (Francoforte, Los Ángeles, New York o la molto piú vicina Bologna), o per essere presenti ai premi letterari e agli appuntamenti culturali. Un lavoro notevole! E fra gli scrittori che telefonavano alle cinque del mattino per una crisi artistica, le tipografie che volevano essere pagate, i critici che volevano essere venerati, i giornalisti che erano tutti un po' prime donne, quel fare nascosto di Antonio De Petro che solo si lasciava conoscere dai suoi scritti (come ho detto, provocatori e inusuali), era una sorta di rugiada e una specie di ferita, era un imprevisto. Infatti, ogni sua pagina interrogava ben piú in là di di quanto non facessero altri autori, che pure amavo.

Per entrare in tema, possiamo dire che di una cosa siamo certi: i romanzi di De Petro che si conoscono sono stati tutti pubblicati da una sola casa editrice: Città Armoniosa. E, dalla quarta di copertina del *Dies irae* (il primo dei romanzi da lui pubblicati con Città Armoniosa), veniamo informati che, nel 1981, Antonio De Petro era un giornalista milanese di circa 40 anni.

In seguito, nel febbraio del 1982, quando Città Armoniosa pubblica *Fuor della vita è il termine*, il tono della quarta di copertina è lapidario e curioso. Leggiamo: "Antonio de Petro ha dato a Città Armoniosa questa sua terza opera dicendo che, se volevamo publicarla, non dovevamo insistere nel fare domande sulla sua identità. Egli, infatti, intende mantenere separate le opere che offre a Città Armoniosa dalle opere che pubblica con altri editori e dalle attività non letterarie (per lui importantissime) che svolge."

E di fatto, nei quasi due anni che vanno dal marzo '81 al dicembre '82, era scoppiato "il caso De Petro", non fra il grande pubblico (anche se aveva i suoi appassionati lettori), ma dentro il ristretto numero dei critici letterari che giravano attorno al Premio Campiello, all'Istituto di italianistica di alcune importanti università italiane (Torino e Urbino in modo particolare) e fra i recensori di quotidiani e riviste di tutta la penisola. Infatti, in due anni, erano usciti ben quattro romanzi di De Petro: *Dies irae*, *Il questore*, *Fuor della vita è il termine* e *L'imbroglio*. Ma nessuno sapeva chi fosse Antonio De Petro: sarà bello o brutto, simpatico o antipatico, sposato o scapolo? In che giornale lavorerà? Sarà un giornalista della RAI? Cosí si

chiedevano i nostri critici letterati e mormoravano: “Sarà Giovanni Arpino? Sarà Giancarlo Vigorelli? Sarà Toni Cibotto? Sarà Carlo Bo? Sarà Giorgio Bàrberi Squarotti (l’unico fra tutti che diceva che De Petro non gli piaceva)? Sarà il fratello di Gadda, se mai Gadda ha avuto un fratello? Sarà un cugino di Pizzuto, se Pizzuto ebbe un cugino? Potrebbe essere Giordano Bruno, se non l’avessero bruciato secoli fa... E cosí via. Perché il mondo dei critici letterari parlava cosí a quel tempo...

Per la casa editrice era davvero divertente, ma anche un po’problematico: si avevano dei sospetti, ma non si era realmente certi su chi fosse. E bisognava tenerli buoni i critici, soddisfare almeno un poco la curiosità di coloro che avevano tra le mani le sorti della narrativa italiana.

Poi, a un certo punto, non arrivò piú nulla da De Petro. Passarono 7 anni di silenzio e, nell’89, ecco riappare un dattiloscritto: si pubblicò nel ’90, col titolo di *Giovanni*, e con un’introduzione di Gigi Testaferrata, che appunto di nuovo si dedicò a cercare di sviscerare il mistero di Antonio De Petro, ma non vi riuscí.

È però necesario fare un passo indietro, per cercare di ricostruire una storia di cui ci restano solo tracce, una storia di trent’anni fa di cui ancora potremmo avere alcune testimonianze orali, se qualcuno volesse dedicarvi tempo, e che sarebbe bene non perdere. Come i suoi romanzi, tutti un po’polizieschi, per ora dobbiamo cercare di indagare un poco, per sapere qualcosa di De Petro, limitandoci al materiale che ci troviamo tra le mani qui a Città del Messico e nel nostro ricordo. E dobbiamo cominciare dall’inzio.

A Reggio Emilia, presso la casella postale 291 e con numero di telefono 38788, c’era una casa editrice di nome Città Armoniosa. Non c’è piú, adesso. Non pubblica piú da 18 anni. Ma è stata un centro di lavoro culturale importante, originale e direi unico nel panorama della letteratura italiana di quegli anni. A Città Armoniosa vale la pena dedicare qualche linea, perché può essere utile, per capire l’animo di De Petro, conoscere a chi ha voluto affidare le sue novelle.

A iniziare la casa editrice Città Armoniosa, nel 1976, era stato Giovanni Riva, un professore di filosofia che era anche un poeta e saggista, finalista per due volte al Premio Viareggio (uno per la poesia e uno per la saggistica). Riva, di 34 anni, affittata una stanzetta in via Migliorati 3 a Reggio Emilia, decide di usare i pochi risparmi per iniziare un’attività editoriale, publicando, come prima

opera, una sua raccolta di poesie per bambini, *Dodici come i mesi*, dedicandola ai suoi figli e a due scuole per l'infanzia della città.

In quegli anni, pieni di tensioni politiche e sociali (erano gli anni in cui in Italia le Brigate Rosse –nate a Reggio Emilia– avevano smosso tutto il paese, provocando un terremoto di coscienza ma anche risvegliando inquietanti contraddizioni e tristissimmi ricordi di ferite mai curate), in questi anni tanto tesi e difficili, Riva comincia una casa editrice non con un'opera politicamente impegnata, ma con un libro di poesie e per bambini: fu senza dubbio un'impresa coraggiosa. E lo fece in una città di provincia come Reggio Emilia, la Mosca italiana, dove da vent'anni non si vedevano altro che balletti russi e mostre di pittrici cecoslovacche, dove, nelle librerie, sovvenzionate dal partito al potere nella città, si vendeva solo la saggistica degli Editori Riuniti e dove, nei giardini di infanzia, ci si vantava di educare i bambini alla novità dell'ateismo. Ecco, in questo contesto, unico forse in Italia e sicuramente molto *sui generis*, la casa editrice di Riva era una pianticella non prevista, un fuori luogo, un'operazione che si potrebbe definire straniera o barbara. In piú, in una di quelle poesie di quel primo libretto, appariva anche la parola "Gesú" che, insomma, per dirla in breve, non era molto di moda in città, dove don Camillo aveva divorziato da don Peppone, al quale erano rimasti come oppositori una serie di personaggi sostanzialmente grigio/neri, molto conservatori e, dobbiamo dirlo, silenziosi e incolti.

Il nome della casa editrice, Città Armoniosa, era preso da Charles Péguy, il socialista cristiano, morto nella battaglia della Marna, che aveva dato alla Francia, oltre alla sua vita, un notevole saggio di intelligente pensiero e di alta poesia nei suoi *Les Cahiers de la Quinzaine*.

Anche il nome della casa editrice era dunque coraggioso, perché metteva in guardia dal qualunquismo, prospettando un'utopia –la città armoniosa– in un contesto sociale che al fondo covava violenza e l'armonia era lettera morta.

Il motto della casa editrice è tutto un programma: "Carmina non dant panem", che era un po'uno schiaffo morale all'editoria che stava scivolando verso i puri e semplici affari, publicando romanzi spesso mal scritti, con operazioni commerciali svincolate da un'effettiva ricerca letteraria e artistica. E il simbolo di Città Armoniosa era una colomba in viaggio, presto famosa, che era anch'essa l'espressione di un desiderio: volare lontano, ma farlo con bellezza

e senza pretese, con garruli canti, sapendo che si ritornerà, ché sempre si deve ritornare, quando giunge l'ora.

Molti, cosí, per tutte queste ragioni, augurarono di buon cuore insuccesso alla casa editrice Città Armoniosa. I piú pensavano che sarebbe stata come l'erba del campo di evangelica memoria, che nasce al mattino e alla sera è già secca.

Ma non fu cosí. Quattro anni dopo, nell'80, Città Armoniosa era nella cinquina del Campiello, con Luciano Marigo; e poi, poco dopo, riusciva a vincere, grazie ai suoi autori –tutte nuove scoperte–, i piú importante premi letterari, tra cui il Premio Viareggio opera prima, togliendo il posto a case editrici molto potenti.

E in realtà, tra gli addetti ai lavori, non si parlava che degli "armoniosi", come venivano definiti i due o tre collaboratori di Riva, ai quali erano aperte le porte anche piú notoriamente blindate. Cosa sommamente sorpresiva, se pensiamo che Città Armoniosa era davvero svincolata da qualsiasi gruppo di potere, fosse esso politico, culturale, economico o religioso.

Se sfogliamo l'unico catalogo esistente della casa editrice, un catalogo del 1980, nel quale ancora non appare il nome di De Petro, vediamo che la casa editrice aveva già al suo attivo 16 collane con 96 autori (tra i quali ne cito solo alcuni, per dare l'idea del tipo di catalogo: Bloy, Turoldo, Descalzo, Daisne, Gozzano, Gratry, Francis Jammes, Lagerkvist, Lacordaire, De Lubac, Raimondo Lullo, Nievo, Ramuz, Santucci, Schneider, Neera), e –nota interessante– in questo stesso catalogo si dichiara che Riva ha ceduto la casa editrice a Novastampa, una tipografía piccolissima, con sede in via Cecati a Reggio Emilia, per non portare da solo il peso dei debiti accumulati in sei anni di onesto lavoro culturale.

Oltre a riscoprire vecchi, notevoli testi di letteratura dimenticata, Città Armoniosa proponeva il nuovo. Arrivavano opere inedite italiane e opere edite da ogni parte del mondo (da Gallimard, Grasset, L'Âge d'Homme, Hachette, Herder, eccetera). Le agenzie letterarie avevano incontrato uno spazio in cui i libri venivano letti, in russo, in francese, in italiano, in spagnolo, in inglese, in rumeno, in arabo, in ebreo e in greco... per essere poi tradotti e pubblicati: la piccola casella postale 291 (alla quale se ne era aggiunta una nuova, la 243), era diventata un mitico punto di incontro, e le poste reggiane, che non sono molto grandi, videro notevolmente aumentato il loro lavoro e a volte se ne lamentavano.

E un giorno arrivò anche il dattiloscritto del *Dies irae*. Io ricevetti il dattiloscritto dalle mani dell'editore e lo lessi nel tragitto in

macchina da Reggio Emilia a Cortina. Non scesi nemmeno all'autogrill per un caffè, perché una pagina divorava l'altra e insomma chi legge sa che cosa significa trovare qualcosa che ti interessa davvero.

Il romanzo venne pubblicato in pochi mesi. Si era soliti, a quel tempo, pubblicare un 200-300 copie di primissima edizione: erano le copie riservate ai critici e ai giornalisti. Il *Dies irae* aveva una copertina rossa e alla prima occasione in cui Giovanni Arpino ci invitò a giocare a poker (che era una sua passione, assieme al calcio), gli demmo la copia del romanzo. Passa non molto tempo ed esce una sua entusiasta recensione su *Il Giornale*.

Segue quella di Paolo Volponi. E da lí, l'*Eco della Stampa*, che era un servizio di raccolta di articoli pubblicati, mandò una notevole rassegna sul primo romanzo di De Petro: bisognerebbe cercare tra gli archivi della casa editrice per farsene un'idea. Tutti volevano parlare di questo romanzo. Si diceva che era nato un grande scrittore, un nuovo Gadda, un nuovo Pasolini, un Brecht italiano, un vero romanziere-antiromanzo.

Il *Dies irae* vince il Premio Castiglioncello. Siamo nell'81. Serata estiva, lungo il Tirreno. Noi tutti si aspettava l'arrivo di De Petro per ritirare il premio. Il mistero si sarebbe dunque svelato? Di fatto, venne un giovane, sui 30 anni, alto, muscoloso, dai capelli biondi e l'accento modenese. Intascò il premio, rilasciò interviste, cenò con noi, sapemmo che era medico. Questo era un giovane molto brillante, ma di cultura non aveva che il desiderio di averne: gli mancavano chilometri di conoscenza. Non poteva essere De Petro.

Intanto, arrivavano alla casa editrice costantemente richieste di interviste. De Petro accettò di farsi intervistare da Carlo Cremona per il GR2. Sorpresa! All'intervista si presentò un uomo di una quarantina d'anni, senza accento, magro e delicato, l'opposto del De Petro che si era presentato a ritirare il Premio Castiglioncello. Questi, disposto a farsi intervistare per la radio, era un uomo colto, elegante, timido e un po'riservato, nervoso. Sí, pensai, può essere lui De Petro...

Ma, ogni volta, veniva un personaggio diverso a presentarsi come De Petro. E cosí, a poco a poco, i critici cominciarono a sentirsi un po' beffati. E sappiamo che cosa significa attirarsi il fastidio dei critici, che sono troppo spesso curiosi di cose che con la letteratura niente hanno a che vedere.

Ed è anche per fare giustizia a questo autore, quindi, che oggi, dopo 30 anni di suo silenzio, io vorrei parlare dei suoi romanzi, che sono, dunque, cinque. E vorrei cominciare dall'ultimo pubblicato,

che ha per titolo *Giovanni*. Sono 170 pagine il cui primo protagonista –forse senza che l'autore ne sia cosciente– è il dolore. Non intendo con questo dire che sia un romanzo "dolorifico": al contrario, se cosí fosse, non potrebbe essere un romanzo scritto da Antonio De Petro, che non è autore crepuscolare, e comunque non scade mai nel sentimentalismo o nel vittimismo. Solo ci si accorge e, anche senza avere un orecchio particolarmente attento, si sente che il dolore deve essere stato l'unico compagno di strada dello scrittore mentre scriveva queste pagine. Qualcosa di molto duro, difficile, scomodo o incomprensibile doveva aver raggiunto la vita di De Petro che, in questo romanzo, a differenza di tutti gli altri suoi romanzi, qui non ci dà nemmeno un rigo che possa essere letto con un sorriso sulle labbra o con un profondo sospiro di sollievo. Quale sia stato questo evento, finchè l'autore non rivelerà la sua identità o un ricercatore serio non la dimostrerà, non lo sapremo mai. Però questo dolore, che ha preso possesso dell'essere del narratore, che è diventato suo fedele compagno di strada, ci obbliga a leggere le pagine di *Giovanni* con un atteggiamento direi di sacralità, di umile, silenzioso, discreto ascolto degli eventi.

Come aveva saputo farlo Pavese con le Langhe piemontesi, Verga con la sua Sicilia, Cézanne con la sua Provenza, De Petro reinventa, in *Giovanni*, le dolci colline dell'appenino emiliano. Piú in là di quella dolcezza naturale che conosce chiunque le abbia visitate, De Petro riesce a scoprirne la dura scorza, il silenzio, l'opacità delle case e il sepeggiante grigiore di viottoli che si aprono sull'abisso.

Col lento avvicendarsi di stagioni, di mesi, di neve e di qualche sparuto verdeggiare, con le taverne dove vanno i ricchi e dentro le stalle dove si forma la coscienza dei poveri, De Petro ci parla da una terra che nasconde una fortissima volontà di andar ben oltre la sopravvivenza, una terra che è simbolo della vita stessa. Le colline si fanno montagna: lente a crescere e sagge, esse custodiscono il passare del tempo, senza eccessi e senza rassegnazione, laboriose e attente, quasi in sacra attesa del compiersi di una promessa. È là, in quella terra miticamente generata, che Giovanni, mandato soldato, vuole tornare. È là che Angela, custodita in un convento, vuole tornare. È là che Filomena ed Elisabetta muoiono. Ma non è una terra promessa: è una terra dove una ragazza viene violentata in un pomeriggio di festa, e dove un sacerdote si suicida. E al di là di quelle montagne c'è la grande storia: ci sono Bava Beccaris, Crispi e poi la marcia su Roma; ci sono gli anarchici e i comunisti; c'è la regina

madre che non può far nulla ("o non vuole?" si domanda Giovanni) per salvare dei giovani soldati inviati a Milano a essere uccisi o a uccidere altri uomini che chiedono solo del pane.

Giovanni sa che in quei monti esiste la "straordinaria intelligenza delle piccole cose". Giovanni (come leggiamo nella quarta di copertina dell'unica edizione del romanzo) non è chiamato a grandi scelte, ma è un uomo abile nello svelare le verità nascoste dentro il quotidiano. E questa definizione è perfetta per definire De Petro: "uomo abile nello svelare le verità nascoste dentro il quotidiano".

Oltre alla madre, tre donne saranno parte viva della vita di Giovanni: sono Angela, Elisabetta e Giuseppina, figure d'ombra, appena abbozzate nei colori dell'alba e che hanno il dono di non essere soffocate dal dramma dell'esistenza. Insieme a Giovanni, queste tre donne "vivono in un contesto che cambia rapidamente, ma restano legate ai loro monti, che via via si spopolano, per conservare un diritto alla libertà e all'essere autentiche, mentre la civiltà si adegua agli avvenimenti o li subisce".

De Petro è magistrale nel creare le sue figure di donna: le figure femminili dei suoi romanzi sono –quasi a smentire Claudel– promesse mantenute. Hanno la forza delle montagne in cui vivono, hanno la capacità di una perseveranza non testarda, hanno quello spirito vitale che sa porre fine agli arzigogoli, e hanno anche quel realismo di chi è abituato a non cedere ai pregiudizi. Né ingenue né corrotte, le donne dei romanzi di De Petro sono –sia perdonata l'intertestualità– rime petrose, con tutta la carica di simbologia che la pietra ha nella poesia e nella letteratura.

Ma, dal romanzo *Giovanni*, passiamo a *Dies irae*, il primo dei romanzi di De Petro. Anche qui, abbiamo un personaggio maschile che fa da filo conduttore e che si chiama Vanni, che è notoriamente un diminutivo di Giovanni.

La grande storia anche qui è crudele verso gli uomini: la strage di Bologna, avvenuta il 2 agosto del 1980, è l'evento che cambierà tutto nella microstoria dei pochi personaggi del romanzo, che poi romanzo non è: di fatto, è un antiromanzo.

Silvia, fidanzata probabile di Vanni, perderà, nella strage di Bologna, sua madre e, con questa perdita, tornerà a riflettere su tutta la sua vita, fino a prendere quella fatale decisione che farà interrogare tutti coloro che l'hanno conosciuta.

Il linguaggio di de Petro –che passa dal latino all'italiano, dal monologo interiore ai serrati dialoghi cinematografici, dal diario al racconto– fanno di quest'opera prima una vera novità e sinceramen-

te costituisce un grande piacere leggerlo. Hitchcoch e le sue bionde, Puskin e *La figlia del capitano*, la morte e la vita entrano a ruota libera nel romanzo, che è come un fuoco d'artificio, che è come i *Canti orfici* di Dino Campana, un quadro successivo all'altro, fino quasi a toglierci il fiato, per poi ridarcelo, a differenza di Campana, con qualche pagina di quiete. Il "Diario" di Silvia è una di queste pagine piú quiete, e ci rimanda a *La fine dell'avventura* di Graham Greene. Il tono iconoclasta, quasi spregiudicato di De Petro –che si vede uomo non ancora acutamente provato, che si interroga senza paura e con ingenua speranza di risposta sul perché degli eventi– a volte diventa di un lirismo sconcertante e ci dà figure indimenticabili come quella di Betty, che si alza ogni mattina nel suo quotidiano ordinario e di poco conto ma che in realtà è altissima arte del vivere. Abbiamo un sacerdote giovane che pensa di convertire i ragazzi invitandoli a giocare a calcio e abbiamo un sacerdote già anziano che sa che questo non porterà a nulla. Sentiamo l'impronta di Giuseppe Berto nel descriverci la figura un po' meschina di un fratello che è preoccupato del costo del funerale di sua sorella. Ma c'è anche Chiara, che invece è forte e solida e sa accettare che esistono piú cose, nel cielo e sulla terra, come direbbe Shakespeare, di quelle che possono stare nella mente di un uomo anche di genio.

Libro bellissimo, *Dies irae* è fresco e profondo, ci fa desiderosi di tornare a imparare come porci delle domande, invece di subire gli eventi e invece di porre sempre, per pura curiosità o per dire qualcosa, domande superflue o retoriche.

Passiamo a *L'imbroglio*, che è la storia di uno dei dieci lebbrosi guariti da Gesú. Gesú gli ha ridato la salute, ma gli ha tolto Maria. Qualcosa non funziona in quanto è successo a Simone, il protagonista. *L'imbroglio* è un libro breve, scritto con molta calma, con molta arte didascalica, utilissimo perché, chi ne avesse, possa perdere molti pregiudizi sulla figura di Cristo e, per chi non ne sapesse nulla, possa imparare a conoscerlo un po' meglio. Stefano Jacomuzzi parlò a lungo di questo romanzo, per la sua semplicità e chiarezza, e lo considerò una parabola molto vera sul nostro tempo.

La figura di Simone il lebbroso, che viene guarito ma perde, per mano di quello stesso uomo che lo ha sanato, la donna amata, può dirci qualcosa della vita di De Petro? De Petro e Simone sembrano molto identificati: non riusciamo a vedere una distinzione tra l'autore e il suo personaggio durante tutto il racconto: solo nell'ultimo capitolo, De Petro prende le distanze dal suo prediletto Simone,

per concentrarsi su Maria, che, come la Nora di Ibsen, affronta l'avventura di seguire il totalmente nuovo.

Altra opera di De Petro è *Il questore*, che ha per sottotitolo: *L'evidenza e la ragione*. È di fatto un'opera di teatro, anche se è scritta come un romanzo. C'è unità di luogo edi tempo, e i personaggi sono pochi e sono appunto "maschere", piú che persone, quasi a invitarci ad allontanarci da loro, per tornare ad essere uomini e donne autentici. È una storia poliziesca che ammicca a Giordano Bruno con una grinta degna di Brecht, ed è carica di quell'umorismo tipicamente di De Petro, che ricorda Fred Buscaglione e Iannacci, e sotto una finta *ars comica*, *castigat mores*. In realtà, De Petro non è mai un moralista: non ci dice che cosa dovremmo fare o non fare. E il suo *castigat mores* è solo una freccia che arriva all'ontologia dell'uomo, non ai suoi *mores* o costumi che dir si voglia. Il coro, che è presente nell'opera attraverso una serie di poesie, invita a chiederci chi è veramente ciascuno di noi, non l'uomo generico o in generale, per cercare anche fuori di noi la risposta, rompendo ogni preconcetto, durezza, luogo comune, pregiudizio.

La quinta ed ultima opera che ci resta da analizzare –terza in ordine di apparizione– è la piú difficile. Il titolo è preso da un verso del Manzoni: *Fuor della vita è il termine*. È l'opera che De Petro –se De Petro era– in una delle interviste, diceva di preferire fra tutte. Il protagonista è Pasquale Chieffo. Il terreno in cui ci muoviamo con Pasquale è la Basilicata, coi suoi vini acetosi (l'Aglianico), con le sue montagne misteriose, con le sue notti oscurissime e con eventi violenti e crudeli. Un libro molto difficile che, se leggete de Petro, potrete lasciare alla fine. Bisogna infatti essersi lasciati educare dallo scrittore per poterlo seguire, senza troppe difficoltà, nei suoi repentini passaggi da un ambiente all'altro, da un dialogo a un monologo, da una descrizione dettagliatissima a una pennellata veloce, che obbligano a volte a un *tour de force* da cui si esce cambiati senza accorgersene. Possiamo dire che sicuramente De Petro conosce la Basilicata perfettamente e ce ne dà, qui, un quadro notevole, perché, a distanza di anni dalla prima lettura del romanzo, si continua a sentirne i profumi e i sapori. Sono le cose che sanno fare i grandi scrittori: lasciare un ricordo che non si dimentica, anche se hai dimenticato la trama.

Quindi: chi era veramente Antonio De Petro? Non lo sappiamo. Però possiamo dire che è uno scrittore che ha saputo svelare le verità nascoste dentro il quotidiano e questo significa molto, perché la letteratura o serve alla vita o non si dovrebbe scrivere.

Dos triestinas excéntricas: Anita Pittoni y Lucia Morpurgo Rodocanachi

MARÍA TERESA MENESES

Se nessun uomo di gusto può negare oggi il valore d'Anita Pittoni nel campo dell'arte decorativa, la sua battaglia nel campo delle lettere è appena cominciata.
GIANI STUPARICH, *Trieste nei miei ricordi*

Lucida lucenti lucescit Lucia luce
Lux mea lucescat Lucia luce tua.
CAMILLO SBARBARO

Trieste y una mujer

La gran época de la cultura triestina en lengua italiana está ligada a una serie de nombres pertenecientes a las generaciones que crecieron y se formaron intelectualmente entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX. En Trieste, el final de la primera guerra no solamente significa la conclusión de un trauma; sino también el fin de la relación con un mundo (la monarquía del águila bicéfala que llega a su conclusión) con el que la ciudad había vivido y convivido. No sólo decae la relación con la cultura alemana, que sobrevive en la actividad de investigación de diversos estudiosos; sino también el impulso de la vida cosmopolita de la ciudad y el peso que las diversas nacionalidades ejercían activamente en el conjunto de su tejido social.

Para Daniele Del Giudice, autor de la novela *El estadio de Wimbledon*, en cuya trama el protagonista llega a Trieste siguiendo el rastro de Bobi Bazlen, la ciudad fue la cuna del primer gran novelista moderno: Italo Svevo; y del primer gran no-escritor moderno: Bobi Bazlen. Entre esta bastardía de frontera, formada por escritores, artistas y hombres de cultura en general que parió la más habsbúrgica de las ciudades italianas (Umberto Saba, Giorgio Fano, Giorgio Voghera, Carlo y Giani Stuparich, Scipio Slataper,Virgilio Giotti, Pier Antonio Quarantotti-Gambini, Silvio Benco Carlo Michelstaedter), sobresalen los nombres, casi secretos, casi míticos, de dos mujeres excéntricas, inasibles, dueñas de un magnetismo y de una formación cultural capaz de convocar en torno a ellas y a sus

salones literarios, a los escritores y artistas más importantes de la época en Italia. Ambas nacieron inaugurando el siglo xx, en 1901; asistieron a la misma escuela primaria, el Liceo Femminile di Trieste (aunque tal parece que no coincidieron en las aulas); y ya adultas, tuvieron amigos en común, pero la distancia geográfica (una, Anita, siempre vivió en Trieste; y la otra, Lucia, se trasladó a Génova en la adolescencia) obró como fatal destino para que ellas nunca pudieran encontrarse, para que nunca pudieran abrevar del alto privilegio de la amistad compartida en la literatura. Sus vidas se asoman tímidas y pálidas en la bibliografía que pretende arrojar luz sobre Trieste y su historia literaria, que resulta incompleta sin la inclusión de sus biografías. Sin ellas, sin Lucia Morpurgo Rodocanachi y Anita Pittoni, sin la traductora y sin la editora, la historia literaria y cultural italiana de la primera mitad del siglo xx inevitablemente queda mutilada.

Anita Pittoni nació en Trieste el 6 de abril de 1901, de padre de origen friulano y de madre triestina. Asiste al Liceo Femminile di Trieste y debido a las precarias condiciones económicas de su familia, sus pretensiones de proseguir los estudios universitarios se transforman en castillos en el aire. Espíritu inquieto y anticonformista, a finales de los '20, después de una brevísima experiencia matrimonial, Anita encuentra hospitalidad con las hermanas Wanda y Marion Wulz, titulares de un prestigioso estudio fotográfico, cuyo archivo recién está saliendo a la luz. Aquí, en el espacio que las Wulz le proporcionan comienza a vender sus primeras creaciones de moda y de artesanía artística. En diciembre de 1929 presenta su primera exposición individual en Roma, en la galería de arte de Antongiulio Bragalia, en la que presenta paneles murales, telas para decoración, indumentaria teatral. Sus creaciones se distinguen por la utilización, de una manera innovadora y sabia, de materiales pobres con un contraste cuyo resultado es de extrema naturaleza y elegancia. Comienza a colaborar con arquitectos, de tal suerte que Giò Ponti, fundador de la revista *Domus*, le ofrece, a partir de 1929, un espacio entre sus páginas para que escriba sobre arte. Colabora en periódicos y revistas, escribiendo sobre diversos temas en torno al artesanado artístico. No tardan en llegar los reconocimientos oficiales: Medalla de Oro en la Mostra Nazionale dell'Artigianato en Milán en 1936, Gran Prix en la Exposición Universal de las artes y de las técnicas en París en 1937.

Durante el periodo bélico (1939-1945), suspende casi completamente su actividad; trata de retomarla en 1947, pero en 1948

cierra su taller porque la nueva legislación que regula el trabajo a domicilio le hace imposible proseguir su trabajo debido a los altos impuestos. Pero también el clima espiritual de la Trieste de esos años incide de forma determinante en esta decisión. Al fantasma del desmembramiento político y territorial se agregaba, en efecto, el drama más profundo y doloroso: una negada identidad cultural en común. Es precisamente en este clima que Anita Pittoni, la cual ya no se siente con la capacidad para continuar con los "trapos de arte", como ella misma los define,[1] madura la posibilidad de obrar concretamente al interior del contexto político y cultural; de tal suerte que decide fundar una casa editorial: Lo Zibaldone. El propósito es que la casa editorial se vuelva un instrumento de clarificación cultural: "fijar los lineamientos complejos de Trieste y de su región en una colección ágil y de agradable lectura que sea un documento veraz, ideal y concreto, a través del tiempo y los temas, en la que los estudiosos de Italia y de los otros países, la gente de cultura y los apasionados, puedan fiarse sin recelo".[2]

Lo Zibaldone inicia sus publicaciones en 1949; Anita encuentra ayuda y sostén en Giani Stuparich, Virgilio Giotti, Umberto Saba, Pier Antonio Quarantotti-Gambini y un válido colaborador en Luciano Budigna. La casa editorial abre sus páginas a obras del pasado y del presente; allí encuentran lugar memorias, narrativa, epistolarios, poesía, diarios, música, artes figurativas, economía, comercio, problemas sociales e incluso traducciones –realizadas por escritores y estudiosos julianos– de obras extranjeras que testimonian las vicisitudes de una época y de un país. El primer volumen se publica mientras en Florencia, en la Galleria Della Strozzina, la Pittoni presenta la exposición póstuma de la adivina-pintora triestina Carlota de Jurco. En esta ocasión, el mundo florentino de la cultura elogia Lo Zibaldone. La Pittoni se encarga personalmente del cuidado de la edición de sus libros, el estilo sobrio y sabio que había marcado sus creaciones en el terreno textil los aplica a la edición, dándole vida a libros de rara sencillez y elegancia, reconocidos entre las más bellas ediciones que en ese entonces se publicaron en Italia. Imprime sus libros en las Arti Grafiche de Pordenone, propiedad de los

[1] Anita Pittoni, *Straccetti d'arte: stoffe di arredamento e moda di eccezione*.

[2] *Nuestras colecciones*, boletín bio-bibliográfico de Lo Zibaldone, marzo 1958 (dedicado a Enea Silvio Piccolomini, obispo de Trieste desde 1446 hasta 1450, en ocasión de la publicación de su libro, bajo el sello de Lo Zibaldone, en edición biligüe, *Vienna nel '400*). Ésta y todas las siguientes citas se presentan en traducción mía.

hermanos Cosarini. Para cada libro prepara boletines o noticieros bio-bibliográficos que imprime en 400 copias y distribuye gratuitamente a personalidades de la cultura en Italia y en el extranjero.

Desde los años '30, Anita también realiza una actividad literaria que mantiene en secreto hasta 1946. En 1946, dos de sus cuentos aparecen por primera vez en el semanario *Domani* de Venecia; y a partir de entonces sigue publicando poemas, artículos costumbristas y de historia. Colabora en revistas triestinas, en *Umana*, *La Fiera Letteraria*, y en varios periódicos: *Il Piccolo*, *Il Gazzetino*, *La Nazione*, *Il Giornale*. A partir de 1951 y hasta 1956 participa en Radio Trieste, en una popular sección llamada "Cose di casa nostra".

En las ediciones de Lo Zibaldone, a solicitud de amigos y gente que le reconocía su talento literario, publica algunas de sus obras: en 1951 aparecen *Le stagioni*; once años después salen a la luz sus poemas en dialecto *Férmite con mi* y en 1966 aparece *El passeto* un cuento en prosa poética, *A casa mia* y *La città di Bobi*; finalmente, en 1971, publica los últimos cuentos: *Passeggiata armata*. Tres años antes, el editor Vallecchi de Florencia recogió en un volumen, con el título *L'anima di Trieste*, una serie de artículos suyos aparecidos en *Secolo XIX* de febrero a abril de 1965, y de inmediato retomados por *Il Piccolo di Trieste*, en cuyo análisis social y cultural se entreteje el peculiar carácter mercantil de la ciudad, proporcionando un retrato inédito de las recíprocas influencias y de los valores que han contribuido a la formación de la triestinidad literaria.

Su propia casa se transformó, a partir de 1941, en un lugar de reencuentro para artistas y hombres de cultura que cada semana intervenían en los "martes literarios", momentos de confrontación y debate, pero también ocasiones para asistir a lecturas de poesía, exposiciones de pintores y escultores julianos. Saba, Giotti, Stuparich, Rovan y numerosos jóvenes intervienen en las reuniones del sábado –posteriormente los martes–, incluso después de la fundación de la editorial, cuando se transforman en los "Martes de Lo Zibaldone". Desde 1950, la casa de Anita Pittoni es parada obligada incluso para los intelectuales italianos que esporádicamente llegan a la ciudad.

Con los años, el compromiso editorial de la animadora de empresas culturales se vuelve cada vez más exclusivo; después de la muerte de Giani Stuparich, su compañero sentimental durante más de veinte años e insustituible consejero editorial, Anita instituye –siempre en el ámbito de las actividades de Lo Zibaldone– el "Centro di Studi Triestini Giani Stuparich", en homenaje al escritor desapa-

recido, que sería un centro de consulta de archivos, de información histórica y bibliográfica para estudiantes y estudiosos de cualquier parte de Italia (pero no únicamente) con los cuales sostiene relaciones epistolares.

Durante todos estos años no faltan los periodos de inactividad e incluso las dificultades económicas; y precisamente a causa de éstas, en 1971, la situación de la editorial se vuelve insostenible y Anita tiene que suspender las publicaciones después de haber logrado publicar únicamente 34 de los 63 libros proyectados.

Hacia mediados de los años '70, se vuelve a encender la esperanza de proseguir con la obra interrumpida: con la ayuda de Marino Bolaffio, ingeniero de profesión, editor por inclinación, vuelve a dirigir por un breve periodo Lo Zibaldone, pero la colaboración entre los dos no sobrevive a los dos primeros libros de la Nueva Serie. Durante sus últimos años de vida, Anita todavía llega a publicar alguna colaboración en las páginas de *Il Piccolo di Trieste*, pero un rápido ocaso la lleva a un casi completo aislamiento. Hospitalizada en la sección para enfermos en fase terminal del hospital "La Maddalena" de Trieste, Anita Pittoni muere el 8 de mayo de 1983 en medio de una gran soledad y abandono.

Dentro del panorama general de la edición en Trieste, Lo Zibaldone de Anita Pittoni fue la primera (y sin duda, todavía hoy, la más orgánica) empresa editorial triestina que quería ser "fiel espejo de Trieste, puerta de Italia abierta a Europa".[3] La propia Pittoni declaraba que la empresa de un pequeño editor es, antes que nada, un "hecho de conciencia, 'una batalla', que era la actividad de un "libre y directo investigador y experimentador de valores"; y que como tal debe permanecer para proseguir en su trabajo de "indicador, junto con los grandes editores, de zonas inexploradas o mal conocidas".[4] Claudio Magris señala, en este sentido, que Lo Zibaldone era "la editorial que jamás había tenido Trieste y la que objetivaría socialmente la vitalidad de sus inquietudes".[5]

Lo Zibaldone debía articularse en tres colecciones de 25 volúmenes cada una, abarcando autores del pasado y contemporáneos, italianos y extranjeros. Para una gran parte de la cultura italiana, Lo Zibaldone representó, durante varios años, la cultura triestina; y es –todavía–, la empresa editorial más recordada, en su especificidad, de la cultura triestina del siglo XX. En la prestigiosa colección, que

[3] A. Pittoni, *Lo Zibaldone, Catalogo Generale (1949-1969)*, p. 3.

[4] Sandra Parmegiani, *Far libri. Anita Pittoni e Lo Zibaldone*, p. 190.

[5] Angelo Ara y Claudio Magris, *Trieste un'identità di frontiera*, p. 171.

sigue esperando que alguien recoja y haga suya su auténtica herencia cultural (ya que era ámbito de originales recuperaciones, de inteligentes relecturas y de nuevas propuestas en el campo de la cultura juliana, aparecieron libros famosos como la biografía de Svevo escrita por su mujer Livia Veneziani, el *Diario per la fidanzata* y el adelanto de las *Lettere alla moglie* también de Svevo; numerosos textos importantes de Saba, Giotti, Giani Stuparich, Giulio Camber; textos de autores del pasado como Antonio de' Giuliani, Antonio Madonizza o Enea Silvio Piccolomini, y obras de autores jóvenes como Tullio Kezich, Claudio Grisancich, además de la propia Anita.

Lo Zibaldone nace como una respuesta a este vacío peligroso de ambientes culturales; constituyó un intento por escribir la historia de la Venecia Julia a través de la cultura, con una elección rigurosa de obras que iban más allá de los intereses estrictamente locales y provincianos. Intuye la necesidad de reconstruir, a través de una iniciativa editorial, la identidad de una conciencia cultural, cívica y política de la región de la Venecia Julia.

A través de Lo Zibaldone, Anita logró reunir a esa gran familia triestina que conformaba la Trieste secreta, ese grupo de escritores e intelectuales que contribuyeron a crear el mito de Trieste, de los que Saba y Svevo son sus mayores representantes.

Su fiel compañero, Giani Stuparich (cuya obra maestra, *La isla*, publicada originalmente en la colección de Lo Zibaldone, finalmente acaba de ser descubierta para los lectores en lengua española a través de la editorial española Minúscula), escribió en una página de *Trieste nei miei ricordi*, una amorosa visión de Anita Pittoni y su compromiso editorial:

> La fe en el arte: como en el conocimiento más verdadero, más profundo, más iluminador de la vida humana. Para el arte entendido en este sentido, ella siempre estuvo dispuesta a realizar cualquier sacrificio, comenzando por la vanidad. En su camino, ella rechazó las fructuosas relaciones mundanas que se le ofrecían, para vivir más bien la vida difícil de los artistas, para estar entre ellos con el entusiasmo y la espontaneidad de su temperamento, ayudada por ellos a descubrirse a sí misma y ayudándoles a su vez a descubrirse, tan sincera que llegaba a ser despiadada, pero con un sentido de la amistad tan elevado que hizo de ella una religión.[6]

"Anita Pittoni la rompicoglioni", decían a sus espaldas, con burla y temor, sus detractores y más de uno de sus falsos amigos, pero ella fue

[6] Giani Stuparich, *Trieste nei miei ricordi*, p. 239.

una visionaria que pudo entender que solamente a través de un corpus editorial meditado, pensado y razonado se podía recoger y definir la identidad y la memoria histórica de una región de frontera multilingüe y multicultural que buscaba su definición y su identidad italiana en las postrimerías de la segunda guerra mundial. Orgullosa de sus productos editoriales, le gustaba citar las palabras de su amigo, el poeta Mario Luzi: "Luzi me dijo que se emociona cada vez que toma entre sus manos un libro de Lo Zibaldone: libros claros, nítidos, que se ofrecen desnudos, con la honestidad de otros tiempos, libros que constituyen toda una enseñanza en la edición italiana…".[7]

La amiga de Bobi Bazlen

S'intende che di un maggiore compenso dovresti beneficiare anche tu, négresse inconnue.
EUGENIO MONTALE

En la historia de la literatura italiana, la figura de Lucia Morpurgo todavía es más fantasmal que la de Anita. De origen judío, Lucia Rodocanachi nacida Morpurgo vino al mundo el 25 de noviembre de 1901 en Trieste. Asistió al Liceo Femminile Comunale de Trieste, vieja escuela en donde comienza su larga carrera como escritora epistolar y gran lectora. En 1914, su familia se traslada a Génova, en donde obtiene el diploma de profesora en 1920, oficio que nunca ejercerá.

Fue amiga de Eugenio Montale, Camillo Sbarbaro, Roberto Bazlen, Carlo Bo, Angelo Barile, Carlo Emilio Gadda (con quien sostuvo una copiosa relación epistolar que afortunadamente ha sido editada por Adelphi), Elio Vittorini, Henry Furst. Aunque tímida y melancólica, supo vivir la amistad como una ceremonia de la inteligencia. En 1930 se casa con el pintor Paolo Rodocanachi, amigo de Montale y de Sbarbaro. Poco después de su matrimonio, la pareja se traslada a Arenzano para dedicarse al arte en la tranquilidad de una casa diseñada completamente por Paolo, lugar que, con los años se volverá un polo de atracción para artistas y escritores. En "la casa rosa", como la llama el escritor Giuseppe Marcenaro por el color de sus paredes, Lucia organizaba, dos veces al año, grandes reuniones con artistas e intelectuales, transformándose en un verdadero salón literario y en un refugio para escritores que buscaban la paz y el sosiego de la casa de Arenzano. A partir de 1935, Lucia llevó

[7] S. Parmegiani, *op. cit.*, p. 85.

un registro de sus visitas en un curioso diario que ella llamaba "il libretto delle visite". Es en 1933, a partir de una carta que Montale le envía el 9 de junio cuando Lucia, apremiada por la falta de dinero para sobrevivir, inicia sus actividades como traductora *negra*.[8] Detrás de las grandes traducciones que para las grandes editoriales italianas realizaron Montale, Vittorini, Gadda y Sbarbaro, se esconde el trabajo humilde, generoso y mal pagado de Lucia Morpurgo. *Negra sconosciuta*, Lucia traducía sin parar, con una exigencia de entrega despiadada, los libros que ellos le pedían y que ellos firmaban, a cambio de un mísero reconocimiento económico y sin ningún reconocimiento en las portadas de los libros como la autora de las traducciones que difundieron lo mejor de la literatura inglesa, norteamericana y alemana en Italia.

Lucia Morpurgo Rodocanachi, experta en artes aplicadas, en restauración, en botánica y gastronomía, practicó, sobre todo, el arte de la lectura que la llevó a encontrarse incluso con Virginia Wolf y a establecer un nexo con Logan Persall Smith, el escritor amigo y amante de Cyril Connoly.

Curiosa y huraña, Lucia Rodocanachi practicó una frenética exploración, en los territorios de la imaginación. Su copiosa correspondencia con los intelectuales y escritores de la época es una fuente inédita para explorar los entresijos de la cultura italiana de la primera mitad del siglo xx. Desde 2001, el Fondo Lucia Morpurgo Rodocanachi pertenece a la Universidad de Génova, que afortunadamente lo adquiere veinte años después de la muerte de la intelectual y traductora triestina que vivió en Arenzano. Este archivo

[8] "Dentro de poco, Vittorini tiene que entregar la traducción del libro *St. Mawr* de Lawrence a Mondadori, el cual llevará como apéndice otro relato corto. En total son 300 páginas, de las cuales él ya ha traducido; las otras 150 restantes, pertenecientes al *St. Mawr*, todavía no se traducen, y el tiempo apremia. ¿Aceptaría traducirlas usted, sólo *literalmente*, a tambor batiente? Vittorini le mandaría el libro y algunas de las partes ya traducidas, tanto para que usted tenga la manera de anticipar algunas características de su 'estilo' (!) en el fragmento que usted traducirá, como para que usted corrija los errores que sin duda alguna se le habrán escapado. Las correcciones se tienen que hacer a lápiz. Debe mandar su texto con interlineados muy grandes, si es a máquina, mejor (pero no lo creo indispensable si esto le implica algún costo). Por la realización de este trabajo, Vittorini solamente le pagará 500 liras (que usted recibiría rápido: dentro de un par de meses), dado que le pagan todavía poco, pero después incluso le daría (si hacen otros trabajos, como lo quiere Mondadori) 1000, es decir, más de la mitad (*sic*). Naturalmente el *acuerdo* debe quedar en secreto. ¿Quisiera escribirle la respuesta de inmediato a Elio Vittorini, a las oficinas del Gabinetto Vieusseux, etc.?". Citado en Giuseppe Marcenaro, *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, p. 204.

literario abarca más de 2700 cartas de escritores y artistas, italianos y extranjeros que mantuvieron relaciones de amistad y de trabajo con Lucia, animadora de un salón literario imprescindible en la vida cultural de la *Riviera* ligur.

Desde la angulada perspectiva de la periferia de Liguria, el imponente epistolario permite seguir las huellas de los intensos intercambios culturales que mantuvo la sociedad literaria entre la Florencia de *Solaria* y *Letteratura*, la Milán y la Turín de las empresas editoriales Bompiani, Garzanti, Mondadori y Einaudi, y la Roma *prima di regime* y luego ciudad abierta.

Durante toda su vida, Lucia llevó una "libreta de lecturas", en la que anotaba escrupulosamente cada libro leído y la fecha de lectura. Producto de la cultura triestina habsbúrgica, Lucia leyó en su lengua original a los autores fundamentales de la cultura occidental, y acaso su habilidad como gran lectora sólo se pueda comparar con la de Bobi Bazlen, protegido de su padre, a quien había conocido desde la adolescencia y cuya presencia en su vida le permitió la oportunidad de recuperar una parte de su identidad triestina. Con sus amigos compartió sus descubrimientos literarios, enseñándoles nuevos derroteros incluso a escritores que ya gozaban de alta estima en los círculos literarios italianos. Simplemente con estas dos figuras, Bobi Bazlen y Lucia Rodocanachi, se podría trazar una historia secreta de la lectura en Italia. La soledad y el aislamiento no fueron su elección. *La casa rosa* de Arenzano levantó sus muros para que el trabajo artístico de su esposo, pintor de paisajes pudiera desarrollarse. Estos estados de ánimo se reflejan en la numerosa correspondencia que mantuvo a lo largo de los años con sus amigos más cercanos, que constituían su único nexo con el mundo.

Con la segunda guerra mundial, "los amigos de los años treinta", como ella llamaba a sus huéspedes literarios, se van alejando de la casa de Arenzano, volviendo más insoportable la soledad de Lucia. El 25 de mayo de 1958 muere Paolo Rodocanachi y, de tanto en tanto, Lucia retoma su actividad como traductora para poder pagar las cuentas, y sigue realizando restauraciones de pinturas antiguas. Sus queridos amigos también se van muriendo: Eugenio Montale le avisa de la muerte de Bobi Bazlen, su gran amigo triestino y su único nexo con la ciudad natal. Durante los últimos años de su vida, Lucia sólo tuvo por compañía a una fiel cocinera y a sus queridos gatos, y se dice que el día que murió, el 22 de mayo de 1978, en la noche, en el alféizar de la habitación en la que habían dispuesto el

cadáver de Lucia, llegó a posarse una lechuza, dio dos o tres pasos y voló para perderse en el plácido cielo de Arenzano.

Bibliografía

ARA, Angelo, Claudio MAGRIS, *Trieste un'identità di frontiera*. Torino, Einaudi, 1987.

DEL GIUDICE, Daniele, *El estadio de Wimbledon*, trad. Ignacio Martínez de Pisón. Barcelona, Anagrama, 1986.

Le nostre collane, bollettino bio-bibliografico de Lo Zibaldone. Trieste, Lo Zibaldone, marzo 1958.

MARCENARO, Giuseppe, *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*. Milano, Camunia, 1991.

PARMEGIANI, Sandra, *Far libri. Anita Pittoni e Lo Zibaldone*. Trieste, Parnaso, 1995.

PITTONI, Anita, *Stracetti d'arte: stoffe di arredamento e moda di eccezione*, a cura di M. Cammarata. Milano, Silvana, 1999.

PITTONI, Anita, *Lo Zibaldone. Catalogo generale (1949-1969)*. Trieste, Lo Zibaldone, 1969.

STUPARICH, Giani, *Trieste nei miei ricordi*. Milano, Garzanti, 1948.

Ficino y Lucrecio

Teresa Rodríguez
Universidad Nacional Autónoma de México

Como es sabido, la tradición cuenta que Platón abandonó su vocación juvenil por la poesía cuando conoció a Sócrates y entregó al fuego sus obras. El filósofo florentino Marsilio Ficino (1433-1499) se encontró ante una historia similar respecto al poeta Lucrecio. Algunas cartas juveniles dan noticia de un entusiasmo por la obra de éste, entusiasmo que posteriormente se revela como inapropiado para el platónico más grande de su época. En 1492, hacia el final de su vida, Ficino escribe a Martín Uranios:

> Así como ya los pitagóricos tenían cuidado de no manifestar las cosas divinas al vulgo, así yo siempre me las he ingeniado para no divulgar las cosas profanas, de tal modo que incluso a ciertos comentarios míos sobre Lucrecio, los cuales siendo joven no sé como compuse, no quise perdonar y así como Platón hizo con sus tragedias y elegías, los di al fuego, porque una edad más madura y un más cierto consejo (como dice Platón) a menudo condena aquellas cosas que la juvenil ligereza temerariamente cree o no sabe reprobar como debiera y es cosa más peligrosa (según Platón) sostener opiniones nocivas que manifestar un pésimo veneno. Porque así como el bien cuanto es mayor es más divino, así el mal que es grande es mucho más pestilente.[1]

¿Cómo se desarrolló la relación de Ficino con la obra de Lucrecio que parece terminar en esta condena después de su entusiasmo de juventud? Para responder a esta pregunta, interrogaremos tres

[1] "Quantum enim Pythagoricis quondam curae fuit ne divina in vulgus ederent, tanta mihi semper cura fuit, non divulgare prophana, adeo ut neque commentariolis in Lucretium meis, quae puer adhuc, nescio quomodo, commentabar, deinde pepercerim, haec enim sicut et Plato tragoedias elegiasque suas, Vulcano dedi. Maturior enim aetas exquisitiusque examen ut inquit Plato, saepe damnat quae levitas iuvenilis vel temere credidit, vel salte, ut par erat reprobare nescivit. Pericolosius vero est, ut Plato inquit, noxias opiniones imbibere, quam venenum possimum divulgare. Sicut enim bonum, quo latius, eo divinius, ita latissumum malum pestilentissimum". Marsilio Ficino, *Marsilii Ficini philosophi platonici medici atque theologi omnium praestantissimi*, *Operum*, p. 959. Traducciones mías.

"categorías" de fuentes en la obra del propio Marsilio: 1) Las fuentes "vitales": las epístolas de Ficino. 2) Las que dan referencias médicas sobre Lucrecio, en su comentario al *Convivio* platónico o *De amore*. 3) Las dedicadas a refutar argumentos contra la mortalidad del alma y la impiedad en la *Teología platónica*. Así el texto estará divido en tres secciones que corresponden a estas categorías y terminará con una conclusión general. La primera parte podría titularse "Los devaneos juveniles": 1457-1459.

Según Kristeller, los comentarios a Lucrecio habrían sido escritos hacia 1457[2] cuando Ficino tenía 24 años. Las cartas del filósofo de esa época constituyen la primera de nuestras fuentes donde buscaremos testimonios de la relación que en estos años Ficino establecía con la obra de Lucrecio. Estas cartas no aparecen en el *Epistolario* cuya edición él mismo cuidó (y que tendría por resultado doce volúmenes de cartas), buscando siempre promover algún tipo de "salud del alma". Para ilustrar esta intención, recurriremos a una carta del mismo Ficino al doctísimo poeta homérico, Angelo Poliziano, a propósito de unas cartas falsamente atribuidas al filósofo:

> Me dices que circulan ciertas cartas en mi nombre que son más similares al estilo de Aristipo y en muchas partes al de Lucrecio que al platónico. Angelo, si estas cartas son mías no han sido hechas así y si están hechas así no son mías, sino que han sido hechas por quienes buscan dañarme y que me desean mal. Porque yo en el principio de mi juventud como todos saben, he siempre seguido al divino Platón. Pero fácilmente podrían conocerse mis escritos de aquellos de los otros por esta señal: en mis cartas siempre encontrarás que pongo alguna sentencia moral o natural o teológica y también alguna palabra amorosa, y verás que en éstas yo seguiré a Platón y seré siempre honesto y no imitaré a Aristipo en el decir mal, ni seré lascivo como Lucrecio.[3]

Como sería lógico pensar, debido a este propósito "educativo" o "edificante", en su selección dejaría fuera las cartas que dan testimonio de su "momento epicúreo" como ha sido llamado por Pierre Laurens. Dos de ellas, que datan una de 1457 y una de 1458, citan el poema de Lucrecio

[2] Cfr. el primer tomo de su *Supplementum ficinianum*.

[3] "Circunferuntur, ut ais, Epistolae quaedam meo nomine quasi Aristippicae, et quedam ex parte Lucretianae, potius quam Platonicae, si mea sunt, Angele, non sunt tales, si tales, non sunt meae illae quidem, sed a detractoribus meis confictae, ego enim a teneris annis divinum Platonem, quod nullus ignorat, sectatus sum. Sed facile hoc signo scripta nostra discernes ab alienis; in Epistolis meis sententia quaedam semper pro ingenii viribus aut Moralis, aut Naturalis est, aut Theologica. Quod si quid interdum quodammodo amatorium inest, Platonicum illud quidem et honestum, non Aristippicum et lascivum". M. Ficino, *op. cit.*, p. 603.

y han sido publicadas por Kristeller en el *Supplementum ficinianum*. La primera es dirigida a Michaele Mercatum Mianitense el 15 de octubre de 1457, y en ella responde a la petición de resumir con brevedad la filosofía de Lucrecio sobre las cosas humanas. En la segunda, del 29 de noviembre de 1457, llama al poeta "ille noster Epicureorum philosophorum clarissimus" y en ella le expone a Antonio Seráfico la doctrina del sumo bien según Epicuro, citando el inicio del libro II del poema de Lucrecio. El 4 de enero de 1459 cita de nuevo a Lucrecio en una carta cuyo destinatario se desconoce, para tratar el problema de los temperamentos sobre los que versaba su libro de fisionomía, hoy perdido.

En la misma época, Ficino escribe un opúsculo sobre las cuatros escuelas filosóficas de la antigüedad donde de nuevo Lucrecio es calificado positivamente como *nobilissimus*. Hasta aquí, Ficino parece un joven admirador de Lucrecio, pero la historia cambiará en los años siguientes, como veremos en la siguiente sección referida al *De amore*, que podría entonces llevar por título "De filósofo clarísimo al más infeliz de los amantes". ¿Cómo pasa entonces Lucrecio de ser *nobilissimus* y *clarissimus* a ser el más infeliz de los amantes en el *De amore* ("Lucretius amantium omnium infelicissimus")? En esta obra, publicada en latín junto con la *Opera omnia* de Platón y traducida al vulgar por el mismo Ficino, la figura de Lucrecio es presentada en el Discurso VI y su poema citado nuevamente en el Discurso VII. Su persona ejemplifica al amante más desdichado en contraposición a Sócrates, el mejor de ellos. Según San Jerónimo, Lucrecio enloqueció por un filtro de amor y posteriormente se quitó la vida. Ficino retoma esta tradición y escribe en el discurso VI, a propósito del amor que renunciando a la contemplación se aboca al cuerpo:

> he aquí que los amantes se vuelven melancólicos, porque el humor atrabiliario se multiplica en la sangre seca, gruesa y negra. Y este humor con sus vapores llena la cabeza, seca el cerebro y no deja día y noche de afligir el alma con imágenes sombrías y espantosas. Esto le ocurrió a Lucrecio filósofo epicúreo, por luengo Amor; el cual, angustiado primero por Amor, y después por furor de locura, se suicidó. Este escándalo les sucede a los que usan mal el Amor; y transfieren lo que es de la contemplación, a la concupiscencia del tacto [...].[4]

[4] Marsilio Ficino, *Sobre el amor* (trad. de Mariapia Lamberti y José Luis Bernal), pp. 121-122. La versión latina dice: "Ex sicco enim crasso atroque sanguine melancolia, id est, atra bilis efficitur, que suis caput vaporibus opplet, cerebrum siccat, animam tetris horrendisque imaginibus diu noctuque solicitare non cessat. Quod Lucretio philosopho epicureo propter amorem legimus accidisse, qui, amore primum insania deinde vexatus, sibi tandem ipsi manus iniecit. Hec illis accidere consueverunt qui, amore abusi, quod contemplationis est ad amplexus concupiscentiam transtulerunt."

Como puede observarse el poeta es relacionado con una enfermedad surgida de un desequilibrio humoral que causa locura de amor, enfermedad conocida en los manuales médicos de la época como *amor hereos* y que Ficino conviene en llamar amor vulgar, aunque diferenciándolo de aquel que proviene de la segunda Venus del *Banquete*. Esta referencia médica sobre Lucrecio va a recorrer el *De amore* (y, según Hankins, también parte de la valoración de Lucrecio en la *Teología platónica*). En el siguiente discurso, Ficino cita cuatro veces el poema. Hay que notar que las citas ilustran el amor como enfermedad de la misma manera que lo ilustra la "anécdota" mencionada por Jerónimo y reproducida por Ficino. En el capítulo V, titulado "Cómo uno fácilmente se enamora", el filósofo nos explica que el amor es una enfermedad contagiosa –de la misma manera que el sarampión, la influenza o el sida– y que ataca con más fuerza al viejo que al joven porque los espíritus del joven (esos vapores sutiles de la sangre que se encargan en esta tradición médica de la percepción y, por tanto, de la visión) son más potentes y veloces para dar alcance al corazón de la persona mayor:

> Porque es caliente, actúa con vehemencia; y mueve la sangre del viejo, transformando su naturaleza. Y esto mencionó Lucrecio cuando dijo:
>
> Aquella gota de la dulce Venus,
> Que se destila en tu corazón,
> Dejó una estela de molesta cuita[5]

La descripción de la enfermedad continúa: causa placer y dolor. Placer por la dulzura y claridad. Dolor por la sutileza que desgarra y por el calor que trueca la naturaleza en otra forma que no le corresponde al enfermo. Éste se ve obligado a correr hacia la persona por la que fue herida, "A esto –dice Ficino–se refería Lucrecio cuando dijo:

> El cuerpo nos arrastra hacia el objeto
> Con que la mente por Amor fue herida.
> Siempre el herido cae sobre su llaga;
> Fluye y corre allí toda la sangre.

[5] *Ibid*., p. 168. La versión latina dice: "Quia calidus, vehementer agit et movet et fortius senioris sanguinem inficit eumque in suam convertit naturam. Quod ita Lucretius tetigit: 'Hinc illa te primum Veneris dulcedinis in cor / Stillavit gutta et successit frigida cura'".

> Y si se encuentra cerca el enemigo,
> Corre y fluye hacia él la sangre toda".[6]

La siguiente cita ocurre en capítulo VI de la versión latina, pero no aparece en la traducción italiana. Ficino parece dudar ante un "Extraño efecto del amor vulgar", como se titula el capítulo: el deseo del coito. En la versión latina leemos:

> pues, como el semen corre por todo el cuerpo, confían en que, por la sola eyaculación o fluido de aquel, todo el cuerpo puede dar o recibir el de otros. El filósofo epicúreo Lucrecio, el más infeliz de todos los amantes, sintió en sí mismo esto: "Así ocurre con el hombre herido por los dardos del amor, ya le sean lanzados por un muchacho a los miembros femeninos, ya por una mujer que arroja amor con todo su cuerpo. Tiende hacia quien lo hiere, arde por unirse estrechamente a él y lanzarle en el cuerpo el humor que brota del suyo... Oprimen ávidamente el cuerpo de su amante, mezclan su saliva a la suya, respiran su aliento, los dientes apretados contra su boca: vanos esfuerzos, ya que nada pueden arrebatar al cuerpo que abrazan ni penetrarlo y fundirse enteros con él. Porque eso es lo que por momentos parecen querer hacer; es el objeto de esa lucha: tanta pasión ponen en apretar los lazos de Venus cuando sus miembros se licúan, pasmados de voluptuosidad".[7]

La versión italiana obvia la cita y refiere lo siguiente en su lugar:

> Dice Lucrecio, amante desventurado, que aquella gran transformación que se lleva a cabo en el cuerpo del más viejo, que se inclina hacia la complexión de la persona más joven, obliga a

[6] *Ibid*., p. 169. La versión latina dice: "Hoc ita Lucretius innuit: / "'Idque petit corpus, mens unde est saucia amore / Namque omnes plerumque cadunt in vulnus et illam / Emicat in partem sanguis unde icimur ictu / Et si cominus est, hostem ruber occupat humor'".

[7] Marsilio Ficino, *De amore, comentario al Banquete de Platón* (trad. de Rocío de la Villa Ardura), pp. 208-209. El texto latino dice: "Cum enim genitale semen a toto corpore defluat, solo huius iactu vel tractu totum corpus tradere se posse confidunt et totum accipere. Id in se ipso philosophus epicureus ille persensit Lucretius amantium omnium infelicissimus: 'Sic igitur Veneris qui telis accipit ictus, / Sive puer membris muliebribus hunc iaculator / Seu mulier toto iactans de corpore amorem / Unde feriotur, eo tendit, gestitque cohire. / Et iacere humorem in corpus de corpore eductum. / Affingunt avide corpus, iuguntque salivas / Oris et inspirant pressantes dentibus ora / Nequicquam, quoniam nil inde abradere possunt / Nec penetrare et abire in corpus corpore toto. / Nam facere interdum velle et certare videntur. / Usque adeo cupide Veneris compagibus herent / Membra voluptatis dum vi labefacta liquescunt.'"

> que aquél se esfuerce por transferir todo su cuerpo en ésta, y por atraer hacia sí todo su cuerpo.[8]

Tenemos en este capítulo un curioso ejemplo de autocensura. Parece probable pensar que Ficino evita dar a un público más numeroso palabras que le parecen un tanto ilícitas, aunque sean muy bellas. O tal vez ve justo en su belleza un peligro más grande en la divulgación de las ideas filosóficas.

La última cita del poema ocurre en el capítulo XI donde Ficino aconseja cómo librarse del amor vulgar. Entre las maneras sugeridas encontramos el ejercicio –para abrir los poros del cuerpo y sacar los vapores nocivos–, alimentos que recomiendan los médicos para mejorar la sangre, y también el coito, "remedio al que mucho consintió Lucrecio diciendo:

> Hay que huir de las vistas engañosas
> Y rechazar la yesca del Amor;
> Y dirigir la mente a otras partes
> Y en varios cuerpos verter los humores.
> De ningún modo hay que guardar el semen
> Que turbio está por el Amor de uno.[9]

Como es evidente existe un abismo entre los primeros adjetivos de Ficino atribuidos a Lucrecio y la presentación que de él nos ofrece en el *De amore*. Aquí el poeta es una especie de reverso del amor socrático. Ficino ilustra con citas más bien prolíficas el texto del discurso VII, en una especie de comentario revertido, de subversión del comentario. Como si no pudiera desligarse totalmente de sus devaneos juveniles y rindiera un tributo inverso al gran poeta latino. Pero tenemos todavía que recorrer otro texto para completar nuestras tres categorías. La tercera sección se titula por lo tanto: "De amante infeliz a filósofo refutado. La historia de la *Teología platónica*".

Habrá que considerar que para el año 1474, cuando Ficino termina la *Teología platónica*, no es más un jovencito en formación

[8] *Ibid*., p. 170-171. El texto italiano: "Dice Lucretio, amante sventurato, che quella grande mutatione che si fa nel corpo del piú vecchio, la quale piega inverso la complexione della persona piú giovane, constrigne che costui si sforza tutto el suo corpo transferire in quella, e tutto el corpo di quella in sé tirare".

[9] *Ibid*., p. 176-177. La versión latina dice: "Sepe etiam coheundum Lucretius precipit: 'Sed fugitare decet simulacra et pabula amoris / Absterrere sibi atque alio convertere mentem / Et iacere humorem conilectum in corpora queque / Nec retinere semel conversum unius amore."

sino un platónico que ha acometido la tarea de traducir la *Opera omnia* de Platón por primera vez al latín. No hay pues lugar alguno para vacilaciones, y Lucrecio es atacado nuevamente en este libro donde Ficino intenta probar, como indica el subtítulo, la inmortalidad del alma bajo el signo de la filosofía de Platón. En este trabajo abundaremos en dos secciones que intentan confrontar los argumentos epicúreos que objetan la inmortalidad del alma. La primera aparece en el libro X, capítulo VI: "Objeción de Lucrecio y respuesta: la inteligencia puede operar independientemente del cuerpo" y la segunda en el libro XIV, capítulo X, titulado "Tres objeciones de los discípulos de Lucrecio y su solución".

El primero de los capítulos mencionados comienza calificando a Lucrecio (y a Epicuro con él) de impíos. Afirma Ficino dos puntos: que Dios crea el alma parecida a Él y que la crea en la materia. Contra el primer punto Lucrecio objetaría que si el alma es divina sería contrario a su naturaleza unirse a un cuerpo para constituir la forma del ser humano. En el capítulo X del libro XIV "Las objeciones de los discípulos de Lucrecio", Ficino defenderá que el sentimiento religioso es un juicio natural, contra lo que propone el poeta, y que no proviene de la alteración del temperamento, de las leyes de una asamblea ni del movimiento del cielo. Contra la objeción del libro X, Ficino responde:

> Ya que, en el universo, la potencia de intelección más humilde se despierta a la especulación que le es propia por las operaciones de los sentidos y de la fantasía y como, por otra parte, los sentidos y la fantasía actúan por el intermediario de los espíritus del cuerpo, se sigue que no será contrario a la naturaleza de la mente que esté unida a este cuerpo para completar sobre la tierra su especie humana, ya que se dice que nuestra mente no es simple, sino una mente animal, la más humilde de las mentes y vivificadora del cuerpo.[10]

Las tres objeciones de los alumnos de Lucrecio en el libro XIV son las siguientes: a) el sentimiento religioso proviene de una alteración del temperamento; b) o de las leyes de una asamblea; c) o del movimiento del cielo.

[10] "Quoniam ultima in universo virtus intelligendi per opertiones sensuum et phantasiae ad speculationem propiam expergiscitur, sensus vero et phantasia per spiritus agunt corporeos, sequitur non esse contra mentis naturam, ut corpori huic uniatur ad humanam speciem in terra compendam praesertim cum mens nostra non simplex sed animalis mens esse dicatur, ultima mentium corporumque vivifica". *Teologia platonica*. Libro X, Cap. VI, p. 76.

Sobre la primera objeción Ficino opina que el sentimiento religioso no puede provenir de la corrupción del temperamento, porque éste no es exclusivo del hombre, sino también pertenece a las bestias, pero son sólo los hombres quienes se interesan conscientemente en el sentimiento religioso, y entre ellos no son precisamente quienes tienen una complexión alterada los que mejor adoran a Dios. Además, lo que crea la duda religiosa es un humor particular, el melancólico. Este humor explica la falta de creencia en las cosas divinas y no una inteligencia particularmente acusada:

> A esto se añade que muchos varones que destacan en un arte particular o bien son melancólicos —como Heráclito, Aristóteles, Crisipo— o bien se vuelven así como Zenón de Citio, Avempace, Averroes. Este humor es frío, seco y negro, tres cualidades contrarias a las tres que constituyen la vida: el calor, la humedad y el espíritu translúcido. Es por ello que un humor tal, porque es contrario a la vida, se lleva la esperanza vital y sugiere al alma una sospecha contra la vida. De allí viene que a veces duden y desafíen la inmortalidad del alma [...]. Estas sospechas no tienen ninguna importancia para juzgar sobre la muerte de las almas, porque no provienen ni del ingenio, ni de la sabiduría, sino de la enfermedad.[11]

Sobre la segunda objeción que propone que la veneración de las realidades divinas proviene de las decisiones humanas y de las instituciones civiles, Ficino responde que las instituciones humanas cambian y evolucionan rápidamente en instituciones contrarias, pero el sentimiento religioso ha estado con los humanos desde antes que vivieran en casas o ciudades.

Sobre la tercera objeción que argumenta que es la influencia de los astros la que lleva a los hombres hacia la religión, Ficino piensa que los dones de los cielos también cambian en sus contrarios fácilmente ya que "si una cierta posición de los astros incita a adorar a Dios, bien pronto la posición contraria borrará del recuerdo de los

[11] "Accedit ad haec, quod multi in quavis arte excellentes viri vel melancholici sunt, quales Heraclitus, Aristoteles, Chrysippus fuerunt, vel fiunt, quales Democritus, Zeno Citticus, Avempaces Arabs, Averrois evaserunt. Hic humor frigidus est, siccus et ater, quae quidem tres qualitates tribus illis contrariae sunt in quibus vitae consistit vigor, calori videlicet et humori spirituique perlucido. Tales itaque humor tanquam vita contrarius aufert spem vitalem et animo suspcionem iniicit contra vitam. Quo fit ut de immortalitate animi nonnumquam ambigant et diffidant [...]. Quapropter suspiciones illae nihil habent momenti ad animorum morte significandam, cum neque ab ingenio neque a sapientia, sed a morbo proficiscantur". *Ibid*., Libro XIV, Cap. X, p. 286.

hombres el culto divino";[12] pero la religión no ha conocido ninguna interrupción en la historia de la humanidad, entonces no sería aceptable pensar que dependa del mudable aspecto de los astros. Hasta aquí la *Teología platónica*.

Conclusión

A partir de estos tres tipos de testimonios textuales podrían trazarse dos grandes ejes en la relación de Ficino con Lucrecio. El primero daría cuenta de una historia de amor –si queremos llamarla así–, una historia atormentada que recuerda a aquellas luchas entre poetas y filósofos, filósofos que reniegan de sus poetas por argumentos morales o que incluso los expulsan de su república. Ficino después de sus simpatías juveniles por Lucrecio decide abandonarlo por razones que pueden encontrarse, posiblemente, en sus objeciones a la inmortalidad del alma y a la piedad religiosa, así como en sus presupuestos amorosos cuyo ejemplos cita en *De amore*. Hankins especula que estos primeros devaneos juveniles con el poeta pagano corresponden a una crisis religiosa de la que saldrá con dos pilares inamovibles por el resto de su vida: el cristianismo y el platonismo. Esta crisis tendría su origen en una posición heterodoxa respecto al cristianismo a partir de sus lecturas filosóficas de los autores paganos (particularmente Lucrecio), heterodoxia que sería notada por Antonino (quien le recomendaba leer la *Summa contra gentiles*), Antonio degli Agli y Bartolomeo Scala, quienes le sugerirían volver a la senda ortodoxa lo más pronto posible. Una historia que puede contarse en tres partes: la juvenil, la del *De amore* y la de la *Teología platónica*, y que intentamos ensayar en las páginas pasadas.

El segundo eje que puede trazarse entre el *De amore* y la *Teología platónica* (pero que ya se insinuaba en la carta sin fecha sobre la fisionomía), es el de las enfermedades del alma. Recordemos que Ficino además de filósofo platónico era médico y que su preocupación por la salud del alma pasa muchas veces por la del cuerpo, sus humores y sus espíritus. Este interés que permea toda su vida se cristaliza hacia el final de ella en el *De vita*, tres libros sobre la conservación de la salud, en particular la de los estudiosos que tienden a la melancolía. Si nos detenemos a pensar en el tipo de "reproches"

[12] "Itaque si Deum colere cogit certa quaedam positio siderum, brevi positio contraria e memoria hominum divinos delebit honores". *Ibid.*, Libro XIV, Cap. X, p. 290.

que Ficino hace al pensamiento de Lucrecio, dos de ellos corresponden a este rubro: el amor como enfermedad y la duda o la incredulidad religiosa (y con ella la duda sobre la inmortalidad del alma). Sobre este último tema, Hankins (en sus artículos "Monstrous Melancholy" y "Religion and Modernity of Renaissance Humanism") propone que –pese a su rechazo generalizado hacia los postulados de Lucrecio– la obra de Ficino funciona en cierta medida como una gran respuesta a ellos: demostrar la inmortalidad del alma, enseñar la forma correcta de amar. La historia de amor termina así: el filósofo reniega del poeta pero no puede escapar a su encanto. Lo cita (¿deleitándose tal vez secretamente?), lo refuta, lo juzga enfermo... al mismo tiempo que se propone ser una suerte de anti-Lucrecio renacentista. Un anti-Lucrecio cristiano y platónico.

Bibliografía

FICINO, Marsilio, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*. Paris, Les Belles Lettres, 1964.

FICINO, Marsilio, *Marsilii Ficini philosophi platonici medici atque theologi omnium praestantissimi, Operum*. Paris, Guillaume Pelé, 1641. (Consulta en http://web2.bium.niv.)

FICINO, Marsilio, *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*, trad. Mariapia Lamberti y José Luis Bernal. México, UNAM, 1994.

FICINO, Marsilio, *De amore. Comentario al Banquete de Platón*, trad. Rocío de la Villa Ardura. Madrid, Techos, 2001.

HANKINS, James, "Monstrous Melancholy: Ficino and the Physiological Causes of Atheism", in Stephen CLUCAS, Peter J. FORSHAW, Valery REES eds., *Laus Platonici Philosophi: Marsilio Ficino and his Influence*. Leiden. E. J. Brill, 2010. (consulta en http://nrs.harvard.edu/urn-3)

HANKINS, James "Religion and the modernity of Renaissance humanism" en Angelo MAZZOCCO ed., *Interpretations of Renaissance Humanism*. Leiden, E. J. Brill, 2006, pp.137-153.

KRISTELLER, Paul Oskar, *Supplementum ficinianum*. Firenze, Olschki, 2004.

Galileo y la luz*

Maruxa Armijo
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

A veces pienso: me dejo encerrar en la más obscura de las mazmorras, a diez brazas bajo tierra, donde la luz no pueda alcanzarme... si en pago averiguo qué es la luz.
Galileo Galilei

Ganarás el pan con el sudor de tu frente
Y la luz con el dolor de tus ojos.
León Felipe

Sin lugar a dudas, en relación al tema de la luz, la aportación más importante de Galileo fue la invención del telescopio astronómico, instrumento al que su nombre ha quedado universal e indefectiblemente asociado, como lo prueba la declaración de 2009 como el "Año Internacional de la Astronomía" –a iniciativa de la Unión Astronómica Internacional y de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura)– precisamente para conmemorar la primera observación de los cielos a través de un juego de cristales que magnificaba los objetos: el *cannocchiale* de Galileo.[1]

En cuanto a la teoría, Galileo murió sin poder explicar las leyes de la óptica que operaban detrás de su exitoso artefacto. Esto, sin embargo, no le impidió expresar sus ideas acerca de la luz en una memorable ocasión.

* Parte de las ideas aquí expuestas las retomé de un artículo anterior que escribí para las memorias editadas por Laura Benítez, Zuraya Monroy, José Antonio Robles, del congreso *Filosofía natural y filosofía moral en la modernidad* realizado en la UNAM en julio de 2002, pp. 69-80.

[1] En octubre de 1608, el vidriero holandés Hans Lippershey (1570-1619), se presentó ante las autoridades de los Países Bajos con un objeto compuesto de una lente fija y otra móvil montadas en un tubo. Mirando a través de él, las cosas se veían como si estuviesen más cercanas o fueran más grandes. El gobierno compró a Lippershey el artículo pero se negó a extenderle una patente bajo el argumento de que, para ese entonces, ya varios se adjudicaban su invención (entre éstos, el belga Sacharias Janssen). La noticia corrió por toda Europa y, primero en Holanda, después en París, los tiendas de anteojos pusieron a disposición de sus clientelas binoculares y tubos ópticos. A Galileo corresponde el mérito de haber convertido un juguete de moda en un instrumento científico.

Qué dijo Galileo de este misterioso fenómeno y qué hizo para mostrar el acuerdo entre los dos grandes libros de Dios: la natura y las Sagradas Escrituras, es el tema de este estudio.

Para algunos historiadores, el famoso *bruciamento delle vanità* promovido por el monje dominico Girolamo Savonarola en la plaza principal de Florencia, el año de 1497, el último día de Carnaval, marca el término del florecimiento de la ciudad y el fin del Renacimiento italiano. Libros, pinturas, esculturas, dibujos, juegos de naipes, máscaras carnavalescas, ropa lasciva, espejos, cartas, cabellos de mujer, peinetas, collares y otras supuestas vanidades fueron devorados por el fuego.

Para los que rehusamos aceptar la separación arte-ciencia, el Renacimiento italiano en el más amplio sentido del término expira con el juicio, la abjuración y el arresto domiciliario de Galileo Galilei, hechos todos originados por la descomunal colisión entre dos mundos: *il mondo sensibile* de Galileo e *il mondo di carta* (mundo de papel) de la Escolástica.

En el siglo de Galileo la tesis "la tierra se mueve" violaba tanto los principios fundamentales de la física (aristotélica) como la común intuición de la gente común. Pero los problemas no acababan ahí. Las razones para oponerse al movimiento de la tierra eran las unas científicas, las otras teológicas e ideológicas, y la interpretación bíblica fue tal vez el asunto más sensible, peligroso y delicado.

Con la Reforma protestante (1517), la fundación de la Congregación del Santo Oficio[2] (1542), el Concilio de Trento (1545-1563) y la creación del *Index Librorum Prohibitorum* (1564), la Iglesia Católica había asumido una postura dura que restringía la ya de por sí precaria libertad hermenéutica. Irónicamente, también la lectura protestante de la Biblia se fue haciendo más y más literal. De ahí que cuando Galileo prorrumpa en escena lo haga equipado no sólo de observaciones telescópicas, sino también con argumentos e interpretaciones que le permitieran acomodar pasajes *molto repugnanti* a la cosmología copernicana, en armonía con este sistema del mundo.

[2] La Inquisición romana o Santo Oficio fue un organismo bastante diferente de la Inquisición medieval, pues se trataba de una congregación permanente de cardenales y dignatarios eclesiásticos que no dependía del control episcopal y por tanto su ámbito de acción pudo extenderse a toda la Iglesia Católica. Su tarea principal era defender la integridad de la fe, y examinar y proscribir las doctrinas contrarias a las verdaderas. En 1600 juzgó, condenó y mandó ejecutar a Giordano Bruno. En 1633 procesó, condenó y arrestó a Galileo Galilei. En 1965 el Papa Paulo VI reorganizó el Santo Oficio denominándolo Congregación para la Doctrina de la Fe.

En medio de una tarea hermenéutica de ese tipo, Galileo se vio en la necesidad de exponer sus ideas acerca de la luz, reflexión que sorprende por su marcado carácter metafísico y por su violento contraste con el tono general y el tipo de argumentación predominante en el conjunto de la producción galileiana.

El documento en cuestión es una carta a monseñor Piero Dini,[3] y es importante porque constituye una primera prueba de que Galileo, aún cargado de dudas, indecisiones y buena dosis de prudencia, se sintió fuertemente atraído por el problema de la luz. Y cómo no, si lo cierto es que muchas de sus conclusiones sobre los cuerpos celestes incidían directa o indirectamente en la pregunta por la naturaleza de la luz.

En una carta anterior,[4] Monseñor Dini le había señalado a Galileo los dos versículos que el Cardenal Roberto Bellarmino hallaba "más enemistados" con la opinión copernicana:

> Non pare per adesso che habinno magior nimico nella Scrittura che *Exultavit ut gigas ad currendam viam*... con quel che segue.

Son los versículos 6 y 7 del Salmo 18. El Salmo 18, *Laus Dei creatoris et legislatoris*, es un himno de alabanza a los dos libros de Dios. Canta en la primera mitad al glorioso libro del universo creado (*Laus Dei creatoris*) y ensalza la Ley divina o *Torah* del Antiguo Testamento en la segunda (*Laus Dei legislatoris*).

Los versículos problemáticos a la letra dicen:

> *In sole posuit tabernaculum suum. Et ipse tanquam sponsus procedens de thalamo suo,* ***exsultavit ut gigas ad correndam viam***. (versículo 6)
> [En el sol puso su tabernáculo. Y como novio que sale de su cámara nupcial, **regocíjase cual gigante para correr el camino**]
>
> ***A summo caelo egressio eius, et occursus eius usque ad summum eius****; nec est qui se abscondat a calore eius*. (versículo 7)
> [**Del extremo de los cielos es su salida, y su giro hasta la extremidad de ellos**; no hay quien se esconda de su calor[5]]

Galileo, sin atribuirse jurisdicción o facultad de intérprete ni pretender que no pudieran otros aportar significados más congruen-

[3] *Lettera di Galileo a Piero Dini*. Roma, 23 de marzo de 1615 (en Favaro, *Opere* V, pp. 297- 305).

[4] Lettera di Piero Dini a Galileo. Florencia, 7 de marzo de 1615. *Opere*, t. V, pp. 151-152.

[5] Todos los énfasis son míos.

tes a las palabras del Profeta, envía en su respuesta a Dini lo que, aclara, deberá tomarse no como una exégesis sino como una reflexión personal sobre el Salmo 18:

> Con gusto dejo la labor de interpretación a quienes entienden infinitamente más que yo; [...] así que no se piense que es mi intención meter las manos en una empresa tan superior a mis fuerzas, si bien tampoco se debe dudar que la divina Bondad pueda alguna vez dignarse inspirar un rayo de Su infinita sabiduría en las mentes humildes, máxime cuando éstas están llenas de sincero y santo celo. [...] Haga pues, muy Señor mío, con esta especulación mía lo que su gran prudencia juzgue más apropiado pues mi intención es sólo reverenciar y admirar tan sublimes conocimientos, obedecer las sugerencias de mis superiores y someter a su arbitrio todas mis labores.[6]

El principal propósito del estudio crítico de los libros sagrados es y ha sido el descubrir, mediante ciertos principios y técnicas, el verdadero significado de cada pasaje, frase o versículo, y desde siempre los exegetas cristianos han venido discutiendo el sentido exacto de los textos bíblicos. Ahora bien, sabemos que a menudo exigencias apologéticas o incluso externas a la fe cristiana han anticipado la verdad que quería ser descubierta o dictado el tipo de exégesis a usarse. Sabemos también que cuando los sagrados textos tienen que ser reconciliados con doctrinas físicas nuevas o fuera de lo común es necesario estar bien informado y haber comprendido a fondo dichas doctrinas. "Uno no puede afinar dos cuerdas juntas escuchando sólo una" –dice Galileo.

Después de explicar a Dini por qué el libro de Copérnico no puede ser remendado, parchado o expurgado –"o bisogna dannarlo del tutto, o lasciarlo nel suo essere"– y antes de darle voz a su reflexión en torno al Salmo 18, Galileo expondrá su opinión –que no ciencia– sobre la naturaleza de la luz y del calor:

> diré que a mí me parece que en la naturaleza se encuentra una substancia espirituosísima, tenuísima y velocísima, la cual, difundiéndose por el universo, lo penetra todo sin resistencia, y a todas las criaturas vivientes calienta, vivifica y hace fecundas. Y de este espíritu pareciera que los sentidos mismos nos demuestran que el Sol es receptáculo principalísimo, del cual se expande por el universo una inmensa luz acompañada de tal espíritu calorífico que penetrando los cuerpos vegetales los vuel-

[6] La traducción de ésta y las subsecuentes citas es mía.

> ve vívidos y fecundos. Se podría racionalmente pensar que este espíritu penetrante es una cosa distinta de la luz puesto que nos penetra y se difunde por todas las substancias corpóreas aún las densísimas, siendo que a muchas no las penetra la luz.

Galileo no identifica luz y calor. Conocía él de animales luminiscentes y de la existencia de un curioso objeto que llevó consigo a Roma en la primavera de 1611. Se trataba de la piedra de Bologna, un mineral que su descubridor había bautizado con el nombre de *spongia solis* (esponja solar: sulfuro de bario). Colocada en un cuarto obscuro tras ser expuesta a la luz, esta piedra tenía la propiedad de emitir luz. ¡Luz fría!

Cuando Mateo el evangelista escribe: "La lámpara del cuerpo es el ojo; así que si tu ojo fuere sincero todo tu cuerpo será luminoso; mas si tu ojo fuere malo, todo tu cuerpo será tenebroso", (Mt, 6-22) está hablando alegórica y científicamente. La imagen del ojo como una lámpara no es aquí un mero recurso retórico, estrategia del discurso o útil ficción; Mateo la toma de la teoría de la visión de Empédocles y era un lugar común en la cultura y la ciencia de la época. El brillo de los ojos del gato y su habilidad para trasladarse de noche había convencido a los antiguos griegos de la realidad de una luz interna al ojo: "...y si la lumbre que hay dentro de ti se ha vuelto obscuridad ¡cuán grande será esa obscuridad!" (Mt, 6-23).

Pero si hay en el ojo una fuente de luz ¿por qué, entonces, no podemos ver en la obscuridad? Se ensayaron varias respuestas, más o menos ambiguas, más o menos tibias; la de Aristóteles fue contundente: el aire obscuro era opaco. En el fuego radicaba la virtud de cambiar el aire de opaco a cristalino, de obscuro a luminoso, de potencialmente transparente a actualmente transparente. Sólo entonces, con nuestros ojos "en acto", podemos ver.[7] Dicho de otra manera, la presencia del fuego o de alguna cosa parecida al fuego volvía el aire transparente, no una piedra fría. La luz no era una cosa ni un efluvio o emanación, sino una condición o estado (del aire y del ojo): la luz era la actualización de la potencialidad del aire de ser transparente –concepción que fácilmente daba cuenta de su invisibilidad. La obscuridad era simplemente la ausencia, en los cuerpos potencialmente transparentes, del correspondiente estado positivo o "actual" (*en acto*). Es la misma substancia la que es ahora obscuridad, ahora luz.[8]

[7] Cfr. *De anima*, Libro II, cap. 7.

[8] *Idem*.

Galileo nunca se atrevió a dar una opinión inequívoca sobre la materia e incluso a escasos dos años de su muerte y privado por completo de la vista declaró: “en lo tocante a la esencia de la luz, toda mi vida he permanecido en la obscuridad”.

Qué de extraño hay en las palabras de Galileo si en la segunda mitad del siglo 20, después de dedicar prácticamente su vida entera a descifrar los secretos de este fenómeno, Albert Einstein comentó:

> All these fifty years of conscious brooding had brought me no nearer to the answer to the question *What are light quanta?* Nowadays every Tom, Dick and Harris thinks he knows the answer, but obviously he is deluding himself![9]

Fueron los cuestionamientos de Einstein a la presunta naturaleza de la luz y al supuesto éter en el que se movía, los que acabaron por convertirse en el núcleo en torno al cual crecería la perla nacarada de su teoría de la relatividad.

Es abril de 1633 y ha concluido la sesión del Colegio Romano. En el palacio de la legación florentina en Roma, un monje menor comunica subrepticiamente a Galileo el veredicto del Astrónomo Pontificio: ha sido encontrado culpable. Galileo, a su vez, confía al monje su secreta ambición:

> A veces pienso: me dejo encerrar en la más obscura de las mazmorras, a diez brazas[10] bajo tierra, donde la luz no pueda alcanzarme, [...] si en pago averiguo qué es la luz.[11]

Murió sin ver cumplido su anhelo. Sin embargo, no pudo resistirse a formular su visión de tan asombroso fenómeno, y en *Il saggiatore* sugirió que la luz, como el calor, se entendía mejor como movimiento de *particelle minime* (partículas pequeñísimas).[12]

[9] “Cincuenta años de incubación consciente no me han acercado un ápice a la respuesta a la pregunta *¿qué son los quanta de luz*? Hoy en día cualquier hijo de vecino cree saber la respuesta –pero obviamente se está engañando a sí mismo”. Comentario de Albert Einstein en 1954 en relación a la naturaleza contra-intuitiva de la dualidad onda /partícula. Citado por Randall D. Knight, *Physics: A Contemporary Perspective*, p. 475.

[10] Del latín *brachĭa*, pl. de *brachĭum*, brazo, medida de longitud que equivalía a la distancia media entre los dedos pulgares de un hombre con los brazos extendidos horizontalmente.

[11] Habla el Galileo de Brecht (escena 7), sin embargo a mí me parece que la frase hace justicia al Galileo de carne y hueso.

[12] Cfr. *Il saggiatore*, pp. 223-228. Los fragmentos que se citan a continuación vienen de estas páginas.

La luz de Aristóteles era incorpórea, sin substancia ni estructura; la del Galileo de *Il saggiatore* es ya un cuerpo. Si es cuerpo, tendrá, como todos los cuerpos, una estructura capaz de ser descompuesta, disecada, disociada, analizada. Nadie logró más en esta vena que el filósofo-matemático inglés, Sir Isaac Newton. Fuera de algunas objeciones aisladas de uno que otro filósofo o teólogo, la respuesta universal a los hallazgos de Newton fue de euforia. Para los newtonianos del XVIII, la luz es un cuerpo y PUNTO. Como cualquier cuerpo, la luz sigue las leyes de movimiento de los cuerpos PUNTO. Éstos son los hechos PUNTO Y APARTE.

Muy otra fue la situación de Galileo. Mas, no obstante sus vacilaciones y titubeos, Galileo se atreve a conjeturar sobre la naturaleza corpórea de la luz:

> Que así como de nuestro fuego vemos y sentimos salir luz y calor –a este pasar por todos los cuerpos, incluso los opacos y solidísimos; a aquel encontrar obstáculo en la solidez y opacidad– así también la emanación del Sol es luminosa y calorífica y la parte calorífica es la más penetrante.
> Que pues de este espíritu y de esta luz, el cuerpo solar, como lo he dicho, más que un principio o fuente primaria de donde originariamente habríanse derivado, sea un recipiente y, por así decirlo, un conservador que *ab extra* [de fuera] los recibe, paréceme que podemos encontrar certeza evidente en las Sagradas Escrituras en donde vemos que, antes de la creación del Sol, el espíritu con su calorífica y fecundante virtud *foventem aquas seu incubantem super aquas*[13] para las futuras generaciones. Del mismo modo tenemos que la creación de la luz fue en el primer día[14] mientras el cuerpo solar viene a ser creado en el cuarto día.[15] Por lo que más verosímilmente podemos afirmar que este espíritu fecundante y esta luz por todo el mundo difusa concurrieron a unirse y fortificarse en ese cuerpo solar, colocado

[13] "Se extendía o yacía sobre las aguas". Se refiere Galileo al segundo versículo del *Génesis*: *Terra autem erat inanis et vacua,... et Spiritus Dei ferebatur super aquas*. "Y la tierra estaba sombría y vacía, [...] y el espíritu de Dios se libraba sobre las aguas."

[14] *Dixitque Deus: Fiat lux. Et facta est lux. Et vidit Deus lucem quod esset bona* [...] *Factumque est vespere et mane, dies unus*. "Y dijo Dios: Sea la luz y la luz fue hecha. Y vio Dios que la luz era buena [...] y fue la tarde y la mañana de un día."

[15] *Dixit autem Deus: Fiant luminaria in firmamento caeli* [...] *Et factum est ita. Fecitque Deus duo luminaria magna: luminare maius ut praeesset diei; et luminare minus ut praeesset nocti, et stellas* [...]. *Et vidit Deus quod esset bonum* [...]. *Et factum est vespere et mane, dies quartus*. "Y sean lumbreras en la expansión de los cielos [...] Y así fue. Hizo Dios dos lumbreras magnas: la lumbrera mayor para que presidiese el día y la lumbrera menor para que presidiera la noche; y estrellas [...]. Y vio Dios que eso era bueno. Y fue la tarde y la mañana del día cuarto.

> por ello en el centro del universo, y después, desde ahí, vuelta más espléndida [la luz] y más vigoroso [el espíritu], de nuevo se difunden.

Galileo se sirve del salmo 73 para llamar nuestra atención y anotar la diferencia entre la luz desvaída y disgregada del primer día y la luz vigorosa y espléndida tal como emana del sol después de su unión y convergencia en el disco solar, *i. e.*, entre *lux* y *lumen*:

> de esa luz primigenia no muy resplandeciente el Profeta nos da un testimonio en el Salmo 73 versículo 16, *Tuus est dies, et tua est nox; Tu fabricatus es auroram et solem*.[16] Este pasaje se interpreta como significando que, antes de la creación del sol, Dios hizo una luz similar a la de la aurora. Es más, en el texto hebreo, en lugar de "aurora" se lee "luz" [Tú hiciste la luz y el sol] para sugerirnos que aquella luz que fue creada mucho antes que el sol [la *lux* del primer día] era bastante más débil que esa misma recibida y fortificada en, y de nuevo difundida por, el cuerpo solar [el *luminare maius* del cuarto día].

En 1333 un monje franciscano, el teólogo francés Nicolas de Lyre, había encontrado y discutido importantes diferencias entre la verdadera Biblia hebrea y la *Vulgata* latina. La polémica en torno a la corrección de esta popular traducción medieval que de la Escritura Santa emprendiera San Jerónimo en el año 400 a. D. seguía con vida en el siglo XVII. Galileo consulta por su cuenta el texto hebreo para inferir de la lectura conjunta del *Génesis* y el Salmo 73 la siguiente proclama: "Tú hiciste primero *la luz y* luego *el receptáculo* para acogerla, vigorizarla y propagarla".

Una vez puestas las bases puede Galileo pasar a exponer sus reflexiones en torno al controvertido pasaje del Salmo 18:

> Hablando siempre con la humildad y reverencia que se debe a la Santa Iglesia y a sus doctísimos Padres a quienes respeto y honro y a cuyo juicio me someto a mí mismo y a cada uno de mis pensamientos, creería, digo, que el pasaje citado podría tener el siguiente significado: *Deus in sole posuit tabernaculum suum* significa que Dios ha puesto su tabernáculo en el sol como en el más noble asiento de todo el mundo sensible; después cuando dice *Et ipse tanquam sponsus procedens de thalamo suo, exsultavit ut gigas ad currendam viam*, yo entendería que esto se dice del sol radiante que fecunda, es decir, de

[16] "Tuyo es el día y tuya es la noche; tú fabricaste la aurora y el sol".

> la luz y del ya mencionado espíritu calorífico que, partiendo del cuerpo solar, se difunde velocísimamente a través del mundo. Todas las palabras se corresponden exactamente con este significado:
> Para empezar, en la palabra *sponsus* [novio, recién casado, esposo joven] tenemos el poder fecundante y prolífico;
> la palabra *exsultare* [exultar, del latín *exsultare* de *saltare* intens. de *salire* (saltar) = brincar, saltar, mostrar alegría con gran excitación, desbordarse, entusiasmarse, regocijarse, borbollar, aflorar; *exultatio*= júbilo] nos indica que esta emanación de los rayos solares tiene lugar de cierto modo a saltos tal como los sentidos nos lo muestran claramente;
> *ut gigas* [cual gigante] o más bien *ut fortis* [cual hombre fuerte] denota la acción eficacísima y el poder de penetrar así como la suma velocidad con la que se mueve a través de espacios inmensos, como si esta emanación de luz fuese (que no lo es) instantánea.

Galileo atendió los dos niveles de análisis de la luz. El uno puramente mental o especulativo; el otro físico y experimental. Especular y probar son dos cosas distintas. Aquí especula; años después, en los *Discorsi* buscará hacer tangible este elusivo fenómeno ideando un experimento con espejos que le permita medir la velocidad de la luz.

A propósito de una discusión sobre el efecto maravilloso de los rayos solares en el licuado de metales, Sagredo pregunta:[17] "¿Hemos de creer que tan vehemente operación se lleva a cabo sin movimiento o, por el contrario, con movimiento empero velocísimo?" Salviati le responde que él no podría concebir la acción de la luz sin movimiento aunque, desde luego, *velocissimo*. "Mas ¿cuál y cuánta debemos estimar la velocidad de la luz? ¿será tal vez instantánea, momentánea o [...] más bien temporánea? ¿Podríamos asegurarnos con algún experimento?" vuelve a preguntar Sagredo.[18]

Que la luz tiene velocidad finita, de ninguna manera es cosa obvia. Importantes hombres de ciencia como Kepler y Descartes la creyeron infinita. A Galileo debemos el haber ideado el primer expe-

[17] Sagredo, Salviati y Simplicio son los personajes que dialogan y argumentan en los dos tratados principales de Galileo: su famoso diálogo sobre los dos grandes sistemas del mundo (el *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*) y los *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attinenti alla meccanica e i movimenti locali*, sobre las dos nuevas ciencias.

[18] *Discorsi*, p. 168.

rimento para medir la velocidad de la luz, experimento que resultó inconcluyente.[19]

Otra frase de la carta de Galileo que bien merece un comentario de nuestra parte es "*ut gigas*, o vero *ut fortis*, ci denota l'efficacissima attività e virtú di penetrare per tutti i corpi, ed insieme la somma velocità del muoversi per immensi spazii".

Galileo escribe *ut gigas*, o vero *ut fortis* [cual gigante, o más bien cual hombre fuerte] no para implicar que los vocablos latinos *gigas* y *fortis* sean sinónimos intercambiables o *casi* intercambiables. Se trata de una corrección al texto de la *Vulgata* muy al estilo Galileo, cuya justificación la podremos hallar en su libro de las nuevas ciencias. Ahí Galileo explica por qué la naturaleza no podría producir jamás un gigante sin alterar no poco las proporciones de sus miembros, especialmente la de los huesos; tan desmesuradamente grande sería el grosor en relación a la altura que un monstruo sería y no un gigante. Los gigantes eran figuras mitológicas de tamaño y fuerza diez o más veces mayor que los de un hombre normal.

Y es que la primera de las dos nuevas ciencias por él cultivadas demostraba "geométricamente" que mientras más grande sea una cosa, tanto más débil proporcionalmente ha de ser. Por ejemplo, para que un hueso alargado sólo tres veces pueda realizar en el animal grande la función que cumple el hueso pequeño en el animal pequeño, el grosor deberá ser nueve veces mayor:

> luego se deduce que quien quisiera mantener en su inmenso gigante las proporciones que se dan en un hombre normal tendría

[19] Para conocer en qué consistió este experimento pionero remito a los *Discorsi*, pp. 87-89. Es importante tener en cuenta que no fue sino hasta el siglo XIX, cuando el físico francés Jean Foucault pudo medir la velocidad de la luz con notable precisión. Utilizó dos espejos separados 20m uno del otro. Un espejo estaba fijo y el otro giraba a 800 revoluciones por segundo. Se dirigía un rayo de luz hacia el espejo que giraba, y si éste se encontraba en el ángulo adecuado, el rayo se reflejaba en el espejo fijo rebotando hacia el otro espejo y después se reflejaba de nuevo en la fuente. En el tiempo que debía transcurrir para que la luz rebotara entre los espejos, el espejo giratorio había descrito un pequeño ángulo, de modo que el rayo que regresaba a la fuente se desviaba ligeramente de su trayectoria original. Con la medida del ángulo en que se había movido el espejo, Foucault determinó cuánto tiempo había requerido la luz para hacer su recorrido, y su velocidad. El resultado, del que se informó en 1862, fue 300,939 km por segundo. En la década de 1920, el físico estadounidense Albert Michelson refinó el método de Foucault: envió un rayo de luz a través de un tubo de vacío de 1.6 km de largo para eliminar el efecto del aire sobre la velocidad. Las mediciones modernas han afinado aún más esta cifra hasta llegar a 299,793 km por segundo.

> que encontrar un material mucho más duro y resistente para formar los huesos; de otro modo tendría que admitir una disminución de su fuerza en relación con la de los hombres de estatura normal, de manera que si la altura crece con desmesura el gigante acabará derrumbándose por obra de su propio peso.[20]

Un gigante de huesos y forma similares a los nuestros se derrumbaría. No hay fuerza, ni acción eficacísima, ni poder de penetrar, ni suma velocidad en un ser endeble y desfalleciente. Son sus demostraciones geométricas de este hecho las que llevan a Galileo al atrevimiento de corregir el texto latino y decir que el sol radiante que sale gozoso del cuerpo solar lo hace cual *fortis* y no cual *gigas*. Sólo cual *fortis* podrá recorrer veloz el camino, fecundando y llenando de vida todo lo que encuentra a su paso:

> Que esta emanación y jubiloso movimiento debe referirse a la luz solar y no al cuerpo mismo del Sol lo confirman las palabras *procedens de thalamo suo*,[21] pues el cuerpo y globo del sol es receptáculo y "como una cámara nupcial" (*tanquam thalamo*) para esa luz; y no suena bien que "una cámara nupcial sale de una cámara nupcial" (*thalamus procedat de thalamo*).[22]
> En la frase siguiente, *a summo caelo egressio eius*,[23] tenemos la primera salida u origen de este espíritu y de esta luz desde las altísimas regiones del cielo, es decir, desde las estrellas del firmamento o incluso desde sedes más sublimes.
> *Et occursus eius usque ad summum eius*:[24] he aquí la reflexión o, por así decir, re-emanación de esta misma luz hasta la mismísima cima del mundo.
> Las palabras que siguen, *nec est qui se abscondat a calore eius*,[25] apuntan al calor fertilizante y vivificador –distinto de la luz– que penetra todas las substancias corpóreas, aún las más densas, mucho más que la luz, pues muchas cosas pueden defendernos y cubrirnos de la penetración de la luz, pero en cuanto a ese otro poder *nec est qui se abscondat a calore eius*. (p. 170)

Una cosa son las opiniones, hipótesis y soluciones provisorias y otra lo que *per necessità* puede mostrarse con la tranquilidad de alma que da el rigor de las demostraciones necesarias. Galileo pre-

20 *Discorsi*, p. 170.

21 "Saliendo de su cámara nupcial"

22 Tálamo = lugar preeminente donde los novios celebraban sus bodas y recibían los parabienes. Cámara nupcial.

23 "De lo más alto de los cielos es su salida".

24 "Y su giro hasta la cima de ellos".

25 "Y no hay quien se esconda de su calor".

senta su aventurada teoría de la luz y el calor como un conjunto de "yo pienso", "yo opino", "paréceme". Se trata de conjeturas, reflexiones, especulaciones, *dubitazioni* meramente plausibles. Pero cuando estamos frente a proposiciones demostradas *per necessità*, el tono cambia y el lector menos atento adivina la promesa de una verdad "científica":

> No debo callarme otra consideración mía que no es ajena al propósito presente. He descubierto [*Ho scoperto*] sobre el cuerpo solar un continuo concurrir de materias obscuras que a la vista se muestran como manchas muy negras que se van consumiendo y se disuelven [...]. Mediante la continua observación de estas manchas he demostrado también [*ho anco dimostrato*] que el cuerpo solar necesariamente [*per necessità*] gira sobre sí mismo; además he señalado cuán razonable sería creer que el movimiento de los planetas alrededor del sol depende de esta rotación. (p. 171)

Y continúa con un breve comentario a la segunda parte del Salmo:

> Sabemos que la intención de este salmo es ensalzar la ley divina, pues el Profeta la parangona con el cuerpo celestial que es la cosa más bella, la más útil y la más poderosa entre todas las cosas corpóreas. Por lo tanto, después de encomiar al Sol cantando sus excelencias, y sin ignorar que hace girar a todos los planetas alrededor de él, pasa a considerar las prerrogativas mucho mayores que tiene la ley divina, y para darle prioridad sobre el Sol añade: *Lex Domini immaculata, convertens animas etc*.[26] Como si quisiera decirnos que esta ley es mucho más magnífica que el mismísimo Sol porque no tener manchas [ser *immaculata*] y tener la facultad de hacer girar a las almas [*convertere* = volver, dar una vuelta, cambiar de frente] es una condición más excelente que estar lleno de manchas, como es el caso del sol, y hacer girar simples globos corpóreos y mundanos –como es el caso del sol.
> Sé bien y lo confieso mi excesiva audacia en querer abrir la boca para explicar significados dignos de tan elevada contemplación pues yo no soy ningún experto en la Sagrada Escritura. Sin embargo, así como puedo ser excusado debido a que someto totalmente mi juicio al de mis superiores, así también el versículo que sigue, que acabo de explicar, *Testimonium Domini fidele, sapientiam praestans parvulis*[27] me ha dado esperanzas de que la infinita benevolencia de Dios dirija hacia la pureza de mi mente un mínimo rayo de su gracia y me permita captar algunos de los recónditos significados de sus palabras. (p. 171-172)

[26] "La ley del Señor es inmaculada, convierte a las almas, etc."
[27] "El testimonio del Señor es fiel, hace sabio al pequeño".

No fue Galileo teólogo ni exegeta, pero oírlo interpretar el Salmo 18 de esta manera es comprobar que la inteligencia y la buena voluntad lo redimen todo. Galileo rescata el espíritu vivificador de la Palabra al liberarla del cautiverio impuesto por la letra. Ya lo sabíamos: la letra mata, el espíritu vivifica.

Es verdad que en esta ocasión Galileo se viste de exegeta orillado por circunstancias ajenas a su vocación; es verdad que en otros lugares él argumentó convincentemente que la Biblia no es una autoridad en cuestiones astronómicas;[28] es verdad que, sin la invitación expresa de su amigo monseñor Piero Dini, tal vez nunca habría osado Galileo nadar en tan procelosas aguas. Pero también es cierto que la carta a Dini debe ser leída como un intento vivo y honesto de nuestro autor por persuadir al mundo católico de que sí se puede ser copernicano sin dejar de ser fiel a su Iglesia.

Por otro lado, decir que esta exégesis bíblica nada tiene que ver con la ciencia es asumir definiciones esencialistas, anacrónicas y a-históricas de los conceptos “ciencia” y “religión”. La ciencia, tal como la entendemos hoy, es algo que Galileo no practicó –y no la practicó simplemente porque no existía. Nuestro eterno problema de querer entender el pasado desde la perspectiva del presente.[29]

Laus Dei creatoris et legislatoris

[28] Véase en especial la “Lettera a Madama Cristina di Lorena”, *Opere*, V, pp. 309-348.

[29] La sentencia del Tribunal de la Inquisición es un documento interesante. Antes de *invitar* a Galileo a “abjurar, maldecir y detestar” públicamente sus errores y herejías, se las recuerda: “Tú Galileo Galilei, hijo del finado Vincenzo Galileo, fuiste denunciado a este Santo Oficio por sostener como verdadera la falsa doctrina de que el sol es el centro del mundo y que la Tierra se mueve, incluso con movimiento diurno; por tener discípulos a los que instruyen en esta misma doctrina; por mantener correspondencia con matemáticos alemanes sobre el mismo tema; por haber publicado una carta intitulada *Istoria e dimostrazione intorno alle macchie Solari* en la que explicas y desarrollas la misma doctrina como verdadera; **por responder a las objeciones que se te han hecho con base en la Escritura, glosando dichas Escrituras de acuerdo a tu propia interpretación** [...]. Este Santo Tribunal, deseoso de remediar el desorden y el perjuicio que de tus acciones se ha derivado, reunido en consejo con los Reverendísmos maestros en Teología Sagrada y doctores en ambas leyes, pronunciamos, sentenciamos, decimos y declaramos que tú, el arriba mencionado Galileo, a causa de los hechos que han sido detallados [...] te has hecho a a ti mismo vehementemente sospechoso de herejía [...] al haber creído que uno puede sostener y defender como probable una opinión que ha sido declarada y decretada contraria a las Sagradas Escrituras”.

Bibliografía

ARISTÓTELES, *De anima*, trad. J. A. Smith. Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1952.

ARMIJO, Maruxa, "Galileo, un filósofo natural exegeta", en Laura BENÍTEZ, Zuraya MONROY, José Antonio ROBLES eds., *Filosofía natural y filosofía moral en la modernidad*. UNAM, México, 2003, pp 69-80.

Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam (La Vulgata), Alberto Colunga, O.P. y Laurencio Turrado eds. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991[8].

BRECHT, Bertold, *Galileo*, trad. Charles Laughton. New York, Grove Press, 1966.

GALILEI, Galileo, "Lettera di Piero Dini a Galileo. Firenze, 7 marzo 1615", *Opere*, a cura di Antonio Favaro, t. V, pp. 151-152. Florencia, Barbera, 1890-1909.

GALILEI, Galileo, "Lettera di Galileo a Piero Dini. Roma, 23 marzo 1615", *Id.*, pp. 297- 305.

GALILEI, Galileo, "Lettera a Madama Cristina di Lorena", *Id*. pp. 309-348.

GALILEI, Galileo, *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attenenti alla Mecanica & i Movimenti Locali*. In Leida, appresso gli Elzevirii, MDCXXXVIII. [Reproducción fragmentaria del manuscrito 169 conservado en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia. Edición de la Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1988. Edición facsimilar]

GALILEI, Galileo, *Il saggiatore*, a cura di Ferdinando Flora. Torino, Einaudi, 1977.

GALILEI, Galileo, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* a cura di Ferdinando Flora. Milno, Rizzoli, 1959.

KNIGHT, Randall D., *Physics: A Contemporary Perspective*. New York, Addison-Wesley, 1997.

Il saggio d'urgenza politica di Pier Paolo Pasolini

Raffaele Cesana
Universidad Nacional Autónoma de México

Debbo confessare che quando ho letto per la prima volta i titoli dei due interventi che, durante le IX Giornate Internazionali, precedevano e seguivano la presente esposizione sul saggio politico di Pier Paolo Pasolini,[*] ho sorriso in modo allegro, ma nostalgico. Da un lato, i *Promessi sposi* hanno malinconicamente ricondotto la mia memoria al Resegone, a quella montagna lombarda che ho sempre ammirato dalla finestra della mia camera sin dagli anni dell'infanzia, e che rappresenta un elemento importante nella geografia narrativa del Manzoni. A partire da questo personale ricordo nostalgico, ma stando qui in Messico, l'intenzione di commentare una forma saggistica (come quella pasoliniana) cosí legata alla materia culturale italiana, mi ha subito portato a riflettere su quanto la condizione della lontananza dal *bel paese*, sia solo in apparenza un limite. Al contrario, credo fermamente che è proprio la distanza dall'Italia, quel *quid* che può dare una maggiore ampiezza di prospettiva analitica. E in tal senso, condivido pienamente il pensiero di Tzvetan Todorov secondo cui: "jamás está alguien tan consciente de su cultura, como cuando se halla en el extranjero".[1]

Dall'altro lato, volendo concludere questa premessa, il riferimento al romanzo *Gomorra* di Saviano è l'elemento che motiva il carattere allegro del sorridere che vi ho confessato. Non certo per le tragiche tematiche umane che vi sono contenute. Certo che no. Ma, semplicemente per il fatto che avrebbe entusiasmato lo stesso Pasolini sapersi oggetto di una dinamica espositiva nel bel mezzo di quell'asse nord-centro-sud che appunto i *Promessi sposi* e *Gomorra* sottendono. Un asse letterario e culturale che ha avuto un rilevante significato nella proteiforme produzione del Pasolini. E di ciò, di quanto fosse importante il senso della lunghezza territoriale sud-centro-nord ai fini di una discussione

[*] Mi riferisco a Stefanie Jed: "Indizi di resistenza al dominio spagnolo (e austriaco) nei *Promessi sposi*"; e una comunicazione prevista che però non ebbe luogo, di Verónica Saunero Ward: "Las mujeres de *Gomorra*"

[1] Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, p. 95.

dettagliata sulla cultura italiana, sarà manifestazione implicita proprio il saggio d'urgenza politica che il nostro inventa durante i suoi conclusivi anni di vita.

L'ultimo ed intimo dono che Pier Paolo Pasolini fa ai suoi lettori, prima di morire nella notte del 2 novembre 1975, è rappresentato dagli articoli scritti dall'inizio del 1973 sulle pagine della stampa nazionale piú importante. L'intervento giornalistico e sociologico a cui mi riferisco è un'espressione viscerale di drammatico dissenso che la penna pasoliniana rivolge *in primis* all'avvento di quei modelli consumistici e di Potere che hanno annientato il secolare patrimonio culturale ed umanistico dell'Italia, per lasciare una nuova ed omnicomprensiva immagine della nostra società come sistema omologato e triste. Senza entrare nei meriti della polemica sollevata da Italo Calvino e Maurizio Ferrara, circa il "carattere nostalgico" dell'analisi antropologica pasoliniana, i bersagli del saggista-pirata sono in sintesi: il falso progresso, la degenerazione del capitalismo, l'estraneità dei giovani e l'ansia di conformismo del popolo italiano, le distruzioni culturali determinate dal consumismo e dalla menzogna televisiva, il disfacimento morale ed istituzionale operato dai gerarchi democristiani. Nel ricordare quanto Vincenzo Mannino ci dice nel suo *Invito alla lettura di Pier Paolo Pasolini*, questi scritti si rivelano "inquietanti e preconizzatori": gli interventi politici pasoliniani gettandosi "a capofitto contro la stritolante macchina del Potere, contro la stupidità dei servi e degli scherani, contro l'accortezza degli abitanti del Palazzo, sono il vero ultimo grido d'allarme di un uomo che sembrava vivere in un futuro culturale e darci di tanto in tanto qualche raggelante parabola d'avvertimento".[2]

Seguendo una simile linea interpretativa, sarà Alfonso Berardinelli, nella prefazione alla nuova edizione del 1990 di *Scritti corsari*, a parlare dell'invenzione letteraria degli ultimi anni di Pasolini nei termini di una "saggistica politica d'emergenza". Questa forma d'accusa e d'autodifesa pubblica di un poeta si fonda sullo schema retorico della requisitoria e –sempre nell'opinione di Berardinelli– mostra i toni accesi di un'ideologia "vocale", "a braccio", dove spariscono indugi, attenuazioni e sfumature e trova espressione una nitida architettura di concetti e nervature razionali. Tutto è disperatamente e rigorosamente in piena luce, poiché profondamente pertinente con la materia culturale e sociale dell'Italia e poiché sorretto da un intellettualismo spoglio e geometrico.[3]

[2] Vincenzo Mannino, *Invito alla lettura di Pier Paolo Pasolini*, p. 107.
[3] Alfonso Berardinelli, "Prefazione" a Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, p. XII.

Proprio sulla base di queste ultime due note qualitative (l'assoluta aderenza al midollo della questione culturale e sociale del paese e l'abilità critica dell'intellettuale reazionario di sinistra, incapace di tradire la *lezione del dotto*), il saggio politico d'emergenza di cui parla Berardinelli, sembra poter giungere al presente della nostra stessa ricezione circa ciò che riguarda la realtà italiana e persino poter rispondere a domande importanti; vitali, verrebbe da dire visti i tempi che corrono.

Dalle pagine *corsare* e *luterane* è infatti possibile dedurre utili spunti di riflessione circa l'attuale stato politico e culturale del nostro paese, in merito ai motivi per cui, ad esempio, Silvio Berlusconi possa essere giunto a rappresentare impunemente la mentalità di un ceto medio sempre piú allargato; in merito al come o al chi abbiano creato quella società italiana omologata che vede in Silvio Berlusconi il leader forte in grado di dare al popolo ciò che il popolo gli chiede; in merito al perché oggi per la maggior parte degli italiani –che sono poi quelli che votano Silvio Berlusconi– è possibile accettare e difendere il fatto che chi governa con un ampio mandato debba spalmare il Paese di un pensiero unico e forte che non accetta né replica, né dialogo.

Per questi motivi, considerando inoltre, come ricorda Massimo Giannini nel suo saggio *Lo statista*, il realizzarsi della terribile previsione di Norberto Bobbio circa l'avvento di una nuova destra che in nome di una retorica anticomunista afferma il rifiuto dell'antifascismo,[4] la nostra stessa ricezione del testo pasoliniano registra un chiaro acutizzarsi della preoccupazione per la gravità che contraddistingue l'attuale contesto italiano. Il crudo e lucido intervento saggistico di Pasolini da un'originaria situazione d'emergenza, d'improvvisa difficoltà che richiede un intervento rapido, diviene oggi chiara espressione di un'urgenza politica; argomento di un'analisi indispensabile alle radici del nostro stesso grave momento civico e culturale, per cui la necessità inderogabile è l'intervento immediato.

Sul piano dunque della ricezione, per il lettore attuale, le preziose testimonianze di questa invenzione sono le due raccolte *Scritti corsari* (usciti nel 1975 per Garzanti) e *Lettere luterane* (pubblicate postume da Einaudi, nel novembre 1976). Queste due opere, traghettatrici di una forma d'intervento giornalistico conciso, rovente e cinico, sono il risultato *corsaro* o *luterano* di una stessa intenzione

[4] Massimo Giannini, *Lo statista. Il ventennio berlusconiano tra fascismo e populismo*, p. 196.

indagativa circa il mutato sistema sociale e politico italiano, di quegli anni. Tuttavia, nonostante la condivisa materia d'analisi, alcune differenze di concezione e di struttura non sono di poco conto.

Scritti corsari è una collezione in cui è lo stesso autore a raccogliere i suoi testi piú provocatori. Si tratta dei brevi articoli pubblicati in origine sulle colonne del *Corriere della Sera*, del *Tempo Illustrato*, del *Mondo*, di *Nuova Generazione* e di *Paese Sera*. A questi interventi, si è aggiunta nel libro una parte dal titolo "Documenti e allegati", i cui testi trattano differenti tematiche (come l'omosessualità, la Chiesa, la relazione tra *sviluppo* e *progresso*).

La "Nota introduttiva", scritta dallo stesso Pasolini, rivela elementi interessanti in chiave ricettiva e sul metodo intellettuale sotteso alla forma saggistica adottata dall'autore, tanto in *Scritti corsari*, come in *Lettere luterane*. In questa nota tecnica leggiamo infatti: "La ricostruzione di questo libro è affidata al lettore. È lui che deve rimettere insieme i frammenti di un'opera dispersa e incompleta. [...] Mai mi è capitato nei miei libri, piú che in questo di scritti giornalistici, di pretendere dal lettore un cosí necessario fervore filologico." Inoltre, poco piú avanti, lo stesso Pasolini confessa che "[...] all'opera che il lettore deve ricostruire, mancano del tutto dei materiali, che sono peraltro fondamentali".[5] E si riferisce in particolare ad un gruppo di poesie italo-friulane, a cui ci rimanda.

Queste due considerazioni sono molto importanti. Siamo chiamati ad accettare il carattere aperto della prosa che leggiamo, a esserne co-creatori capaci, attraverso la disciplina di una corretta interpretazione testuale e linguistica, di penetrarne la maglia duttile e movente. Solo cosí infatti, solo adottando questa non semplice posizione ricettiva, di apertura al dialogo con il testo, diviene possibile comprendere quanto profondo sia il modo di analizzare la materia culturale italiana da parte del regista di *Accattone* e *Mamma Roma*. Nei termini di una teoria del saggio, verrebbe, paradossalmente, da pensare a Emilio Cecchi, a colui che nel 1955 si era scagliato contro il turpiloquio attuato, a suo dire, nel romanzo *Ragazzi di vita*. Prendendo in prestito le meravigliose elaborazioni teoriche che, nell'articolo "'Saggio' e 'prosa d'arte'" (1949), il Cecchi dedica alla "soluzione classica" incontrata da Montaigne e Charles Lamb, constatiamo che al momento di leggere il saggio politico di Pier Paolo Pasolini alla nostra coscienza viene consentito di entrare "discretamente per una porticciuola che si schiude sul vicolo della vita

[5] Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, p. 1.

comune", ma dove appunto la vita e la cultura sono cosí presenti, che "la cortina del cielo talvolta davvero si straccia; e attraverso scintillano, un attimo, segni dell'al di là".[6]

L'attenzione che Pasolini rivolge ad un gruppo di poesie italo-friulane, ed a cui rimanda il suo lettore forse perché sa di riproporre versi ancor piú corsari dei suoi interventi, se da un lato stabilisce una corrispondenza dialogica ed un senso della circolarità con "Postilla in versi", l'ultima parte delle *Lettere luterane*, dall'altro lato introduce il tema della relazione tra la prosa del saggio ed il valore poetico. La scrittura dell'intervento giornalistico pasoliniano non mostra la creatività raffinata ed erudita che si può ritrovare nell'elzeviro di Montale o di Cecchi, dove la ricerca formale si associa il piú delle volte ad un preciso bisogno di letterarietà, astrazione e lirismo. Il saggio di Pasolini è l'espressione in prosa di un *quid* poetico fortemente legato alla capacità d'osservazione ed alla sensibilità ricettiva del reale, al ricco sostrato culturale ed alla coerenza intellettuale di un uomo che voleva e sapeva sporcarsi le mani con la vita. Come osserva Octavio Paz, nel saggio "Poesía de soledad y poesía de comunión", precisamente da questo valore poetico nascono la capacità spirituale e scritturale che permettono all'autore, grazie ad una potente dinamica che mostra precise analogie con la religione e la magia, di passare da una condizione di solitudine a una di comunione.[7] Per questo il lettore è portato a formulare opinioni morali e politiche circa la società e la cultura di cui fa parte.

Tra gli interventi che danno maggior senso corsaro alla collezione ci sarebbe senza dubbio da parlare con maggior tranquillità e profondità d'analisi. Oltre ai due saggi che aprono e chiudono questo primo tempo della requisitoria pasoliniana –"Contro i capelli lunghi" uscito sul *Corriere della Sera* il 7 gennaio 1973 e "Gli insostituibili Nixon italiani" pubblicato sempre sulle colonne del giornale meneghino, in data 18 febbraio 1975– solo possiamo qui considerare due rapidi esempi.

Il 17 maggio 1973 esce sul *Corriere della Sera*, protetto dall'occhiello "Tribuna aperta", l'articolo "Il folle slogan dei jeans Jesus". Pasolini, a partire da un'occasione oggettiva (la pubblicità dei jeans Jesus che recita: "Non avrai altri jeans all'infuori di me"), analizza l'antiespressività della lingua tecnica che, in quella società consumistica *in fieri*, sta sostituendo l'idioma della tradizione

[6] Emilio Cecchi, "'Saggio' e 'prosa d'arte'", *Saggi e viaggi*, pp. 325-326.

[7] Cfr. Octavio Paz, "Poesía de soledad y poesía de comunión", *Primeras letras (1931-1943)*, pp. 291-303.

umanistica, per proporsi come il simbolo della vita linguistica del futuro: cioè di un mondo inespressivo e senza diversità di culture, perché omologato e privo di una volontà di dialogo. Un mondo italiano dove il nuovo Potere avrebbe accettato solo consumatori dallo spirito pragmatico ed edonistico. Una realtà di regime democratico, dove gli altri sono foresteri, diversi, disadattati, comunisti cattivi che si mangiano i bambini.

Il 10 giugno 1974 esce l'articolo "Gli italiani non sono piú quelli". La prima pagina è sempre quella del quotidiano milanese, simbolo della moderata borghesia lombarda ed italiana, che viene cosí bombardata a suon di provocazioni e denuncie. Nell'articolo qui ricordato, Pasolini abbozza, per la prima volta in modo organico, un breve studio sulla rivoluzione antropologica in Italia. Mentre analizza la mutazione della nostra cultura e lo spezzarsi di ogni forma di continuità storica, per cui lo sviluppo voluto dal Potere ha condotto ad un'unificazione del contesto sociale, l'autore di *Poesie a Casarsa* afferma che in realtà l'Italia non ha mai avuto una Grande Destra, perché non ha avuto una cultura capace di esprimerla e parla di un vuoto culturale lasciato dal crollo del mondo contadino e paleoindustriale che aspetta di essere colmato da un nuovo carattere italiano.

Concediamo ora voce alla pubblicazione postuma delle *Lettere luterane*. Come ho già sottolineato, se la materia d'analisi è condivisa con gli *Scritti corsari*, si riscontrano d'altro canto alcune importanti differenze di struttura ed impostazione. L'opera, giunta sino a noi sulla base del progetto originario del suo autore, che ne aveva già deciso titolo e configurazione, raccoglie gli interventi scritti tra l'inizio di gennaio e gli ultimi giorni d'ottobre del 1975 e pubblicati sul *Corriere della Sera* e su *Il Mondo*. Già dall'indice è possibile comprendere la peculiarità di un libro a proposito del quale Enzo Golino parla di "violenza profetica ed ossessione pedagogica, reciprocamente fuse in un crogiuolo d'invettive".[8] Delle quattro sezioni che danno *corpus* alle *Lettere*, lo scritto d'apertura, "I giovani infelici" –dove Pasolini ammette la propria colpa quale "padre storico responsabile del regime clerico fascista"–, nonché la quarta ed ultima parte, "Postilla in versi", sono scritti inediti.

Le due principali sezioni in cui si articola il volume sono "Gennariello" e "Lettere luterane". È essenziale sottolineare che questa terza parte che dà il titolo all'intera pubblicazione, è quella che piú dialoga con i precedenti articoli corsari, mentre "Gennariello" (che è il nome

[8] Enzo Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa*, p. 188.

dell'ipotetico quindicenne borghese e napoletano a cui sono indirizzate le considerazioni dell'autore) rappresenta un discorso educativo, un trattatello pedagogico che rivela un chiaro disegno autonomo.

Le "lettere luterane", ossia gli articoli raccolti sotto tale titolo nella terza parte della pubblicazione, sono scritte con la stessa penna con la quale Pasolini sa gridare la propria fame d'attualità e risvegliare la coscienza del lettore. Ancora una volta, vengono messe in movimeto idee politiche non previste e, come sottolinea Enzo Siciliano, viene utilizzato un linguaggio persuasivo e vibrante che avvicina la letteratura alla vita, riscoprendone il dolente significato esistenziale.[9] Tra i momenti piú significativi di questa raccolta *protestante*, carica d'urgenza politica, ritengo imprescindibile ricordare per lo meno l'intervento dal titolo "Il processo".

In tale articolo, pubblicato sul *Corriere della Sera* il 24 agosto 1975, l'autore elabora l'elenco morale dei reati commessi da chi ha governato l'Italia negli ultimi trent'anni. Vi si afferma che è finita l'epoca millenaria di un "certo" potere ed è cominciata l'epoca di un certo "altro" potere.[10] In tal senso, ciò che lascia allibiti, ripensando alla data d'apparizione di certe idee pasoliniane, è la reazione stessa che attuano la nostra coscienza e la nostra memoria. Quando il saggista-poeta sostiene che "soltanto un Processo potrebbe dare a questa astratta affermazione i caratteri di una verità storica inconfutabile, tale da determinare nel paese una nuova volontà politica", se da una parte siamo portati a riconsiderare la valenza che ha avuto l'indagine giudiziaria di "Tangentopoli" nella storia del nostro paese, d'altra parte il nostro pensiero ritorna alla scesa in campo nel 1994 di Silvio Berlusconi ed al percorso che, soprattutto con la clamorosa vittoria dell'aprile 2008, lo ha condotto a riempire proprio quel vuoto culturale e politico di cui parla Pasolini.

Come a dare circolarità alla mia presentazione, iniziata con il ricordo nostalgico del monte Resegone, vorrei ora ricorrere ad una similitudine e rimettere il saggio pasoliniano ad una figura favolosa della tradizione orale della Sicilia: l'eroico *Lu Piscicola*. In particolare, mi interessa la versione di Cola Pesce che Italo Calvino ci presenta, come curatore per Einaudi di quell'enorme progetto editoriale che sono le *Fiabe italiane*. Nella variante del racconto che riporta Calvino, leggiamo che Cola Pesce, divenuto metà uomo e metà pesce per una maledizione, viene obbligato dal Re a tuffarsi

[9] Cfr. Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*.
[10] P. P. Pasolini, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, pp. 114-123.

dalla torre del Faro di Messina, in un punto del mare dove è impossibile vedere il fondo. Prima di compiere l'ennesimo tentativo, sentendosi ormai privo di forze, Cola Pesce chiede una manciata di lenticchie: "Se scampo" –dice al Re– "tornerò su io; ma se vedete venire a galla le lenticchie, è segno che io non torno piú".[11]

Mentre ripenso a Cola Pesce che gli abitanti di Messina stanno ancora aspettando comprendo con lucidità che il saggio corsaro e luterano di Pier Paolo Pasolini è come quella manciata di lenticchie che tornano a galla perché liberate dalla mano di un abile nuotatore, cariche non già di soldi, ma di una drammatica urgenza politica.

Bibliografía

Berardinelli, Alfonso, "Prefazione", a Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*. Milano, Garzanti, 2006, pp. VII-XII.

Calvino, Italo, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*. Milano, Mondadori, 2006.

Cecchi, Emilio, "'Saggio' e 'prosa d'arte'", *Saggi e viaggi*. Milano, Mondadori, 1997, pp. 321-336.

Giannini, Massimo, *Lo statista. Il ventennio berlusconiano tra fascismo e populismo*. Milano, Badini Castoldi Dalai, 2008.

Golino, Enzo, *Pasolini, il sogno di una cosa*. Bologna, Il Mulino, 1985.

Mannino, Vincenzo, *Invito alla lettura di Pier Paolo Pasolini*. Milano, Mursia, 1977.

Pasolini, Pier Paolo, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*. Torino, Einaudi, 2003.

Pasolini, Pier Paolo, *Scritti corsari*. Milano, Garzanti, 2006.

Paz, Octavio, "Poesía de soledad y poesía de comunión", *Primeras letras (1931-1943)*. México, Vuelta, 1988, pp. 291-303.

Siciliano, Enzo, *Vita di Pasolini*. Milano, Rizzoli, 1979.

Todorov, Tzvetan, *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, trad. Martí Mur Ubasart. México, Siglo xxi, 2007.

[11] Italo Calvino, *Fiabe italiane*, p. 761.

Luigi Ferrajoli y los derechos fundamentales

ELISABETTA DI CASTRO
Universidad Nacional Autónoma de México

En el ámbito de la filosofía del derecho destaca la obra de Luigi Ferrajoli, quien nació en Florencia en 1940. Ferrajoli fue discípulo de Norberto Bobbio, otro reconocido intelectual italiano del siglo XX; su carrera académica la realizó primero en la Università di Camerino y después en la Università degli Studi Roma Tre –en donde sigue actualmente impartiendo clases–, aunque también hay que mencionar que se desempeñó como juez durante ocho años a finales de los años '60 y principios de los '70.

Entre sus publicaciones, además de múltiples artículos sobre teoría del derecho, lógica jurídica, metodología de la ciencia jurídica y crítica del derecho, podemos mencionar algunas de sus principales obras traducidas al castellano: *Derecho y razón, teoría del garantismo penal*; *Democracia y garantismo*; *La teoría del derecho en el paradigma constitucional*; *El garantismo y la filosofía del derecho*; *Garantismo, una discusión sobre derecho y democracia*; *Razones jurídicas del pacifismo*; *Los fundamentos de los derechos fundamentales*; *Derechos y garantías, la ley del más débil*; *Epistemología jurídica y garantismo*; *Cultura jurídica y paradigma constitucional*; *Poderes salvajes, la crisis de la democracia constitucional*.

Ferrajoli ha calificado su propuesta como la defensa de un Estado de derecho garantista. Por garantismo entiende el derecho que es garantía de la limitación del poder o, en otras palabras, la garantía de los más débiles frente a los más poderosos. La relevancia de esta limitación por parte del derecho obedece a que todo poder tiende a acumularse en forma absoluta, por ello se requiere de un freno que logre contenerlo y mantenerlo dentro de ciertos límites.

La propuesta de Ferrajoli de un Estado de derecho garantista es fruto de la crítica que hace al Estado de derecho liberal. El modelo liberal de Estado de derecho se presenta como insuficiente en la medida en que no puede resolver las graves desigualdades sociales y económicas que caracterizan a nuestras sociedades contemporáneas. Esto es así porque el Estado de derecho liberal se preocupa

exclusivamente por la libertad de mercado y la seguridad –con una intervención mínima–, relegando así las diferencias de carácter económico y facilitando el desarrollo de estas desigualdades.

Después de criticar al Estado de derecho liberal, se presenta como necesaria la revisión de los alcances de la legalidad en tanto fuente de la legitimidad del Estado de derecho garantista que propone. En esta revisión se distingue entre la *mera* legalidad y la *estricta* legalidad. La *mera* legalidad subordina todos los actos del Estado a la ley, cualquiera que ésta sea, y en este sentido sólo puede otorgar una legitimación *formal* al Estado. En cambio, la *estricta* legalidad subordina no sólo todos los actos, sino también las propias leyes a los contenidos de los derechos fundamentales, otorgando así una legitimación *sustancial* al Estado. De esta manera, el derecho no sólo requeriría de una legitimación formal, necesitaría también una legitimación sustancial que se logra cuando se satisfacen los criterios exigidos por los derechos fundamentales.

Ferrajoli ha señalado que el constitucionalismo contemporáneo –por el cual se dio la generalización de las constituciones rígidas en los ordenamientos estatales democráticos y la sujeción de los Estados a las convenciones sobre derechos humanos en el derecho internacional–, es fruto de una segunda revolución en el ámbito del derecho. La primera revolución surgió con el derecho moderno cuando, como consecuencia del carácter artificial y convencional del derecho existente, se separa el derecho de la moral y su validez de la justicia. Así, en el derecho moderno ya no es la justicia o la racionalidad intrínseca la que le otorga su juridicidad a la norma, sino es su positividad, es decir, el que sea puesta por una autoridad competente, y de acuerdo con la forma prevista para su producción. En este sentido, el derecho moderno se caracterizó por el principio de *legalidad formal* según el cual una norma jurídica, independientemente del contenido que tenga, existe y es válida por la forma en que se produjo. Frente a esta legalidad formal de la primera revolución, en la segunda revolución se afirmó el principio de *legalidad sustancial* por el cual la ley se somete a vínculos no sólo formales sino también sustanciales, impuestos por los principios y derechos fundamentales establecidos en las constituciones. De esta manera, si en la primera revolución se separó la validez de la justicia, en esta segunda se separa la validez de la vigencia, y con ello se rompe con la presunción apriorística de la validez del derecho existente. Así, tenemos que una norma es válida no sólo porque es vigente y ha sido emanada de acuerdo con las formas predispuestas para su producción, sino también porque sus contenidos sustanciales

respetan los principios y derechos fundamentales establecidos en la constitución.

El surgimiento de este nuevo paradigma se ubica después de la Segunda Guerra Mundial y la derrota del nazismo, cuando la mera legalidad se vuelve insuficiente para frenar los abusos de la legislación y las involuciones antiliberales y totalitarias de los órganos supremos de toma de decisiones colectivas. Se redescubre así, tanto en el plano estatal como en el internacional, el significado de la *Constitución* como un límite y vínculo de los poderes públicos, en tanto normas sustantivas que garantizan la división de poderes y los derechos fundamentales de todos, los cuales habían sido negados por el fascismo.

Con esta legalidad sustancial –que está condicionada por los vínculos de contenido que le imponen los derechos fundamentales– se introduce una dimensión sustancial también en la teoría de la democracia, creándose así una ruptura entre validez y vigencia de las leyes, deber ser y ser del derecho, legitimidad sustancial y legitimidad formal de los sistemas políticos. Con esto se abre el espacio para la crítica del derecho considerado inválido aunque sea vigente, además del análisis de lagunas y antinomias dentro de la normatividad, y la proyección de garantías todavía inexistentes o inadecuadas que son exigidas por las normas constitucionales.

Pasemos a ver, aunque sea brevemente, algunos aspectos de los derechos fundamentales así como de la democracia que propone en su obra Ferrajoli.

¿Qué son los derechos fundamentales? La definición que propone Ferrajoli es la siguiente: "son 'derechos fundamentales' todos aquellos derechos subjetivos que corresponden universalmente a 'todos' los seres humanos en cuanto dotados del *status* de personas, de ciudadanos o personas con capacidad de obrar; entendiendo por 'derecho subjetivo' cualquier expectativa (de prestaciones) o negativa (de no sufrir lesiones) adscrita a un sujeto por una norma jurídica; y por '*status*' la condición de un sujeto, prevista asimismo por una norma jurídica positiva."[1]

Además de definir los derechos fundamentales, el autor hace también la siguiente observación: esta definición implica que "en caso de que se quiera tutelar un derecho como 'fundamental', es preciso sustraerlo, de un lado, al intercambio mercantil, confirién-

[1] Luigi Ferrajoli, "Derechos fundamentales", en Antonio de Cabo y Gerardo Pisarello eds., *Los fundamentos de los derechos fundamentales*, p. 19.

dolo igualmente mediante su enunciación en forma de una regla general y, de otro, a la arbitrariedad política del legislador ordinario mediante la estipulación de tal regla en una norma constitucional colocada por encima del mismo."[2]

¿Qué son los derechos fundamentales? Esta pregunta puede recibir diversas respuestas. Ferrajoli opta, con el fin de formular una teoría del derecho, por el criterio de universalidad fundado sobre la igualdad: los derechos fundamentales se caracterizan por ser universales y de todos aquellos cuya titularidad esté normativamente reconocida. Entre los derechos fundamentales destaca cuatro categorías: *los derechos humanos* como son el derecho a la vida y a la integridad de la persona, la libertad personal, la libertad de conciencia y de manifestación de pensamiento, el derecho a la salud y a la educación y las garantías penales; *los derechos públicos* como son el derecho de circulación en el territorio nacional, los de reunión y asociación, el derecho al trabajo, el derecho a la subsistencia y a la asistencia de quien es inhábil para el trabajo; *los derechos civiles* como son la potestad negocial, la libertad contractual, la libertad de elegir y cambiar de trabajo, la libertad de empresa, y en general todos los derechos potestativos en los que se manifiesta la autonomía privada y sobre los que se funda el mercado; y *los derechos políticos* como son el derecho al voto, el derecho de acceder a cargos públicos y, en general, todos los derechos potestativos en los que se manifiesta la autonomía política y sobre los que se fundan la representación y la democracia política.

Aquí no nos ocuparemos propiamente del desarrollo teórico de los derechos fundamentales, nos centraremos exclusivamente en el problema filosófico-político de su fundamento axiológico.[3] Este fundamento reside para Ferrajoli "en los fines para cuya obtención dicha forma es un medio necesario aunque, obviamente, por sí sólo insuficiente."[4] Esta cuestión queda planteada con la siguiente pregunta: ¿qué derechos *deben ser* tutelados como fundamentales? Siguiendo el planteamiento moral kantiano de que toda persona debe ser asumida como un fin y nunca como un medio, el autor identifica

[2] L. Ferrajoli, "Los fundamentos de los derechos fundamentales", en *ibid*., p. 292.

[3] Aquí destacamos la perspectiva de la filosofía, sin embargo hay que señalar que Ferrajoli distingue cuatro significados del "fundamento" de los derechos fundamentales: además del fundamento axiológico propio de la filosofía política, el fundamento jurídico dado por el derecho positivo, el fundamento histórico-sociológico y el fundamento teórico dado por la teoría del derecho. (Cfr. L. Ferrajoli, "Derechos fundamentales y crítica del derecho", *Epistemología jurídica y garantismo*).

[4] L. Ferrajoli, "Los fundamentos de los derechos fundamentales", p. 317.

cuatro criterios axiológicos: la igualdad, la democracia, la paz y las leyes del más débil. Estos cuatro criterios, –que se presentan como el fundamento de los derechos fundamentales– están ligados a los valores que se persiguen con la formulación de estos derechos: la dignidad, la libertad, la vida y la supervivencia.

El primer criterio descansa en el nexo entre derechos fundamentales y la igualdad: la forma universal de estos derechos equivale a la igualdad en la titularidad de los sujetos a los que se les atribuyen, para ello es necesario determinar *en qué* es justificado que los derechos aseguren esta igualdad. El segundo criterio se centra en el nexo entre derechos fundamentales y la democracia: estos derechos imponen límites y vínculos a la mayoría, por ello la democracia tiene una dimensión sustancial y no es sólo formal. El tercer criterio se basa en el nexo entre derechos fundamentales y la paz: la garantía de los derechos vitales es condición necesaria de la convivencia pacífica, y en el mundo contemporáneo en el que la sobrevivencia es un hecho cada vez más artificial, destacan especialmente los derechos sociales. El cuarto y último criterio descansa en el nexo entre derechos fundamentales y las leyes del más débil: estos derechos pueden definirse como leyes del más débil en contraposición a la ley del más fuerte (ya sea física, política, económica o socialmente) que imperaría en su ausencia.

Con base en estos cuatro criterios axiológicos, se definen como derechos fundamentales "todos aquellos derechos cuya garantía es necesaria para realizar la igualdad en relación con las facultades, necesidades y expectativas que se asuman como esenciales; para vincular las formas y los contenidos de la democracia a esas facultades, necesidades y expectativas; para asegurar la convivencia pacífica; y, finalmente, para operar como leyes del más débil en oposición a la ley del más fuerte que regiría en su ausencia."[5]

La democracia, en tanto mecanismo de poder, debe estar limitada y la manera de limitar su poder es a partir de garantizar los derechos de libertad y proteger los derechos sociales, es decir, con ciudadanos libres que tengan asegurada la satisfacción de sus necesidades básicas. Porque "los derechos fundamentales, a diferencia de los demás derechos, vienen a configurarse como otros tantos vínculos sustanciales normativamente impuestos –en garantía de intereses y necesidades de *todos* estipulados como vitales, por eso

[5] L. Ferrajoli, "Derechos fundamentales y crítica del derecho", p. 284.

'fundamentales' (la vida, la libertad, la subsistencia)– tanto a las decisiones de la mayoría como al libre mercado."[6]

Finalmente, Ferrajoli presenta la democracia sustancial como algo que es necesario para limitar el poder de la democracia formal: "De aquí la connotación 'sustancial' impresa por los derechos fundamentales al Estado de derecho y a la democracia constitucional. En efecto, las normas que adscriben –más allá e incluso contra las voluntades contingentes de las mayorías– los derechos fundamentales: tanto los *de libertad* que imponen prohibiciones, como los *sociales* que imponen obligaciones al legislador, son 'sustanciales', precisamente por ser relativas no a la 'forma' (al *quién* y al *cómo*) sino a la 'sustancia' o 'contenido' (al *qué*) de las decisiones (o sea, al *qué* no es lícito decidir o no decidir)."[7]

Por lo que se refiere al papel del legislador, la perspectiva garantista de la democracia sustancial marca los límites de decisión a las mayorías: "Si las reglas sobre la representación y sobre el principio de la mayoría son normas *formales* en orden a lo que es *decidible* por la mayoría, los derechos fundamentales circunscriben la que podemos llamar *esfera de lo indecidible*: de lo *no decidible que*, es decir, de las prohibiciones determinadas por los derechos de libertad, y lo *no decidible que no*, es decir, de las obligaciones públicas determinadas por los derechos sociales."[8] Con ello, la democracia sustancial se presenta como necesaria para garantizar los derechos de libertad y los derechos sociales.

Sin embargo, las constituciones actuales sólo enuncian los derechos sociales, no los garantizan. Por ello, cuando Ferrajoli señala las posibles y deseables vías de evolución del paradigma constitucional, incluye de manera especial la necesidad de que el Estado constitucional diseñe los mecanismos que permitan garantizar efectivamente estos derechos.[9] Uno de los principales problemas con los derechos sociales –que han sido el fruto de diversas luchas y movimientos a lo largo del siglo pasado– es que carecen de eficacia y, por ello, continúa el reclamo ahora por su exigibilidad. Derechos con los que se pretende asegurar la satisfacción de necesidades básicas que son pre-condición para la consecución de cualquier fin que las

[6] L. Ferrajoli, "Derechos fundamentales", p. 35.

[7] *Ibid.*, p. 36.

[8] *Idem.*

[9] Cfr. M. Carbonell, "La garantía de los derechos sociales en la teoría de Luigi Ferrajoli", *Jurídica: Anuario del Departamento de Derecho de la Universidad Iberoamericana*, 34, 2004, pp. 301-303.

personas se puedan proponer realizar. En este sentido, los derechos sociales además de cuidar la integridad física y moral de las personas, posibilitan la autonomía de las mismas y, por consiguiente, el desarrollo real de sus proyectos de vida.

Pero no sólo carecen de eficacia, los derechos sociales también han sido fuertemente criticados.[10] Por ejemplo, se ha planteado que la igualdad material que se defiende con estos derechos es incompatible con la libertad individual o atenta contra el derecho de los más capaces; que no hay un criterio que permita preferir una de las diversas igualdades materiales que se han propuesto o que no hay un criterio adecuado para distinguir lo que es igual y lo que es desigual en sentido material. Problemas que sin duda requieren atención y una solución. Sin embargo, frente a las grandes desigualdades que caracterizan al mundo contemporáneo, especialmente en los países en desarrollo como es el nuestro, los derechos sociales siguen siendo una fuente de potencial realización.

Para Ferrajoli, la democracia sustancial es necesaria para limitar el poder de la democracia formal. De esta manera, el ámbito de la política –que es en donde se toman las decisiones de cómo vivir en común– no puede desentenderse de las condiciones materiales en las que viven no sólo los ciudadanos, principales agentes políticos de una democracia, sino en general los seres humanos.[11] De hecho, son esas condiciones las que posibilitan o no la independencia necesaria para que podamos vivir libremente en una sociedad democrática.

Éstos son sólo algunos de los elementos de la propuesta de Ferrajoli. Aquí nos hemos centrado en un esbozo general sobre los derechos fundamentales, destacando especialmente su relación con la democracia sustancial que permite entender el Estado de derecho y la propia democracia más allá de la concepción liberal. Para finalizar, enfaticemos que en esta propuesta adquieren relevancia no sólo los derechos sociales sino también las declaraciones internacionales en tanto normas que requieren de garantías.

Ferrajoli reconoce los avances que a este aspecto se han logrado a nivel global, los cuales, si bien han sido formalmente establecidos, carecen aún de garantías institucionales, es decir, de los ins-

[10] Cfr. Octavio Cantón y Santiago Corcuera eds., *Derechos económicos, sociales y culturales. Ensayos y materiales.*

[11] Para la diferencia entre ciudadanía y persona, y la necesidad de la defensa de los derechos fundamentales más allá de la primera, cfr. L. Ferrajoli, *Derechos y garantías. La ley del más débil.*

trumentos para accionar esos derechos. Ésta es una tarea pendiente y que es urgente realizar porque no se podrá mantener de manera indefinida las "democracias ricas y cómodas y seguros niveles de vida con hambrunas y miseria en el resto del mundo."[12]

Así como a nivel local plantea la necesidad de que los derechos fundamentales sean garantizados y que tanto la legalidad como la democracia sean sustanciales, desde una visión global Ferrajoli insiste también en la necesidad de garantías institucionales para que la guerra, la opresión, las amenazas al ambiente o la condición de hambre y miseria en que viven millones de personas en el mundo, dejen de verse como males naturales –o incluso como simples injusticias domésticas o locales–, y pasen a ser violaciones de normas vinculantes de derecho positivo. Ello porque está convencido de que "Aunque parezca poco realista en el corto plazo, como quedó demostrado con muchos de los recientes fracasos de Naciones Unidas, el proyecto jurídico que está en la base del constitucionalismo global es la única alternativa realista a la guerra, la destrucción, el surgimiento de una variedad de fundamentalismos, los conflictos étnicos, el terrorismo, el aumento del hambre y la miseria general [... proyecto que] refleja las crecientes expectativas y el sentido común de los pueblos a medida que toman conciencia gradual del incremento de la interdependencia global."[13]

Bibliografía

Cantón, Octavio, Santiago Corcuera eds., *Derechos económicos, sociales y culturales. Ensayos y materiales*. México, Porrúa-Universidad Iberoamericana, 2004.

Carbonell, Miguel, "La garantía de los derechos sociales en la teoría de Luigi Ferrajoli", *Jurídica: Anuario del Departamento de Derecho de la Universidad Iberoamericana*, 34, 2004, pp. 301-303

Ferrajoli, Luigi, "Derechos fundamentales", *Los fundamentos de los derechos fundamentales*, ed. de Antonio de Cabo, Gerardo Pisarello, trad. Andrés Perfecto, Antonio de Cabo *et al*. Madrid, Trotta, 2007, pp. 19-56.

[12] L. Ferrajoli, "Más allá de la soberanía y la ciudadanía: un constitucionalismo global", *Isonomía*, 9, 1998, p. 183.

[13] L. Ferrajoli, *Ibid*., pp. 182-183.

FERRAJOLI, Luigi,"Los fundamentos de los derechos fundamentales", *Id.*, pp. 287-381.

FERRAJOLI, Luigi, "Derechos fundamentales y crítica del derecho", *Epistemología jurídica y garantismo*, trad. José María Lujambio. México, Fontamara, 2004, pp. 283-299.

FERRAJOLI, Luigi, *Derechos y garantías. La ley del más débil*, trad. Andrea Greppi. Madrid, Trotta, 2001.

FERRAJOLI, Luigi,"Más allá de la soberanía y la ciudadanía: un constitucionalismo global", *Isonomía*, 9, 1998.

Un problema abierto: los Pactos de Letrán entre Estado italiano y Santa Sede en 1929.

Algunas pistas de interpretación política e historiográfica

Andrea Mutolo
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

La "Cuestión romana" empieza en 1870 con la ocupación del ejército del Reino de Italia de Roma, que todavía era capital del Estado de la Iglesia. El papa Pío IX no acepta el ejército extranjero del Reino de Italia en el territorio del Estado de la Iglesia y por casi sesenta años entre Estado italiano y Santa Sede no hubo ninguna relación formal. Solo el 11 de febrero de 1929, después de un largo periodo, con las firmas de los Pactos de Letrán entre Italia y Vaticano se cierra formalmente la "Cuestión romana". La Conciliación, hecha durante el periodo del fascismo (1922-1943), entre Estado y Santa Sede en Italia, desarrolla un problema importante de congruencia en la historia de Italia. Por un lado, hay autores como Luigi Salvatorrelli o católicos-liberales como Arturo Carlo Jemolo que subrayan el contraste entre la política liberal y el fascismo, llegando a hablar de *Risorgimento*[1] y *Antirisorgimento*: por esta razón la libertad que la Iglesia tenía en el estado de derecho de los precedentes gobiernos liberales, deja el paso a un régimen dominado por los privilegios y una dictadura sin libertad de religión para sus ciudadanos. Mientras la historiografía fascista de Gioacchino Volpe –y, por razones opuestas, sin embargo convergentes, los marxistas Antonio Gramsci, Palmiro Togliatti y Giorgio Candeloro– acepta el argumento de la continuidad histórica entre Resurgimiento italiano y fascismo, y además habla de concordancia entre estado fascista e Iglesia Católica. Autores más recientes como Renzo de Felice y Francesco Margiotta Broglio[2] se acercan a estas posiciones, analizando la correlación ideológica y los mismos intereses que desde finales del siglo XIX expresaron los distintos gobiernos liberales italianos siempre a favor de la alianza entre Iglesia y Estado. Estos acercamientos encuentran una realización completa

[1] Se definió como *Risorgimento* (resurgimiento) el proceso histórico, a lo largo del siglo XIX, que logra unificar el Estado italiano que antes estaba dividido en muchos pequeños estados.

[2] Recordamos de Francesco Margiotta Broglio, *Italia e Santa Sede dalla Grande Guerra alla Conciliazione*; de Renzo De Felice *Mussolini il duce*, y *Autobiografía del fascismo*. *Antologia di testi fascisti 1919-1945*.

cuando el fascismo deja su radicalismo revolucionario y adquiere un carácter más conservador.

En estas páginas se analizarán las principales interpretaciones de la conciliación de 1929, dejando la puerta abierta a las diferentes visiones de un problema que no es sólo historiográfico, puesto que las consecuencias de los Pactos de Letrán siguen influenciando políticamente, socialmente y culturalmente la sociedad italiana de nuestros días.

El clima general de las semanas que siguieron a la firma de los Pactos de Letrán está caracterizado por dos elementos opuestos: por un lado, una auténtica satisfacción largamente difundida en todas las clases sociales por la resolución de la Cuestión Romana, y por el otro, una sucesión de vivaces polémicas a partir del significado del acuerdo.

Desde entonces el problema fue reexaminado varias veces, primero en sede política y luego en sede historiográfica. Los historiadores se encuentran en desacuerdo sobre cómo interpretar el significado de la Conciliación en el ámbito de la historia de Italia y de la Iglesia. La mayoría se inclina hoy a aceptar que se produjo una convergencia pragmática y coyuntural entre el Estado y la Iglesia, fundamentada en los intereses recíprocos del momento. De acuerdo con el historiador Renzo de Felice la relación establecida entre Estado e Iglesia era "un matrimonio de intereses en donde cada uno de los *partners* con un ojo controlaba la situación patrimonial, y con el otro escudriñaba el futuro para anticiparse al otro en el divorcio, en el caso de no encontrar ya ventajas en la relación".[3]

La discusión acerca del significado de los pactos, se resumía en la exégesis del Art. 1 del Tratado, es decir del principio que convertía la religión católica en religión de Estado. La revista de los jesuitas *La Civiltà Cattolica*, en un artículo revisado por el mismo Pío XI, afirmaba que Italia iba a "volver a ser cristiana en su legislación, en su educación, en su vida doméstica y civil, privada y pública": sosteniendo así con toda claridad la tesis de un Estado católico, que le brindaba a la religión católica una posición de privilegio frente a las otras confesiones y limitaba, por consiguiente, la libertad discusión.[4]

[3] Renzo De Felice, *Mussolini il duce*, I, *Gli anni del consenso (1929-1936)*, p. 274. Todas las traducciones son mías.

[4] La idea de un "Estado católico" había permanecido por largo tiempo entre los pilares tradicionales de la doctrina social católica, por lo menos como un ideal a actuar en la medida de lo posible, o, en términos técnicos como tesis. Pío IX en una carta poco conocida del 30 de julio de 1861 al emperador de Austria Francisco José escribía: "Así como los reinos de Inglaterra y Prusia tienen un carácter protestante, del mismo modo el emperador austriaco debe tener un carácter católico", y de estos principios deducía la consecuencia que los que no eran católicos en Austria no podían

La posición opuesta era explícitamente sostenida por las revistas fascistas, que interpretaban la carta de los pactos según los principios del fascismo. Algunas de estas publicaciones no sólo rechazan la idea de un Estado católico, sino reivindican explícitamente la tesis del Estado totalitario, que subordina e incorpora totalmente el individuo y la comunidad.[5] Otras prefieren subrayar el significado histórico del acuerdo en el signo de la "latinidad" y como base para fortalecer a Italia en su misión imperial.

En las interpretaciones fascistas prevalece, en general, la idea que la Conciliación ayudará a consolidar el carácter nacional del pueblo italiano al compactar su identidad y eliminar causas de división. Escribe Paolo Orano:[6]

> Los Pactos de Letrán son una de las soluciones que interpretan y realizan las tendencias latentes de los italianos, en especial la eliminación de toda causa de discordancia, de toda pretensión secesionista en el seno de la Nación. Concordato y Conciliación concurren tal y como la Corporación y la reorganización militar de la escuela en todos sus grados, a mantener firme la armadura de nuestro pueblo, en el cual la religión católica circula como sangre viva alimentando creencias, costumbres, ritos y el sentido profundo de la vida.[7]

Al mismo tiempo, se acercaban las elecciones –llamadas "plebiscito"– para la nueva Cámara de Diputados, que por primera vez iban a efectuarse según la nueva ley aprobada el año precedente, dejando prácticamente al elector sólo la posibilidad de pronunciar un *Sí* o un *No* ante la lista única presentada por el gobierno.

tener paridad de derechos con los católicos. Pío XI aún se movía sobre esta línea, adaptando a las nuevas circunstancias el principio del Estado católico: sin pedir la discriminación de los no católicos en referencia a los derechos civiles y políticos, quiere que por lo menos sea limitada su libertad de culto y propaganda. Luigi Sturzo (ver sus *Discorsi politici*) y Alcide De Gasperi, en su trayectoria política, con mayor sensibilidad histórica, reconocían el valor relativo del concepto de Estado católico y la imposibilidad de realizarlo en la época actual.

[5] Arnaldo Volpicelli, "La Conciliazione", *Vita Nova*, 1929: el autor reivindica la absoluta soberanía del Estado que no reconoce la paridad y, muchos menos, la superioridad del poder eclesiástico, y considera la fe como un simple momento de la conciencia ética.

[6] Paolo Orano (1875-1945), intelectual, periodista y escritor prolífico, autor de numerosos ensayos, artículos, escritos y conferencias. Provenía, como Mussolini, del socialismo, más tarde pasará al sindicalismo revolucionario y, finalmente, al fascismo. Fue diputado, senador y Rector de la Universidad de Perugia.

[7] P. Orano, "Prefazione" a Ugo Cuesta, *Mussolini e la Chiesa*, p. 11. traducción mía

En tiempos normales, las elecciones hubieran tenido un significado exclusivamente político, de aprobación o rechazo al régimen fascista. En aquel momento, sin embargo, después de la firma de los Pactos Lateranenses, las cuestiones políticas terminaban entrelazándose estrechamente con los problemas religiosos. Arrigo Solmi[8] en la revista *Gerarchia* escribía: "Por primera vez después de la unidad, el pueblo italiano ha sido llamado a pronunciarse, no sólo para la renovación de su representación política efectiva, no sólo para una dirección de gobierno, sino para una explícita adhesión a su nueva política".[9]

A pesar de estas aseveraciones, las autoridades más importantes del episcopado italiano y los órganos centrales de la Acción Católica, abandonando el apoliticismo de los tiempos pasados, intervinieron directamente con circulares y comunicados que incitaban a votar a favor del gobierno, aun repitiendo que el voto en aquellas circunstancias constituía un acto religioso y no simplemente político, que no implicaba la aprobación de cierto régimen ni mucho menos la sanción de todas sus actos, sino únicamente un reconocimiento positivo de la conciliación ya alcanzada en Italia.

Una de las intervenciones de más autoridad, junto con la de Luigi Colombo, primer presidente de la Acción Católica de 1922 a 1929, fue la del padre Enrico Rosa, director de *La Civiltà Cattolica*, tanto por la personalidad del autor como por las estrechas relaciones que él mantenía con el Papa, a raíz de las cuales podía ser considerado una autoridad en la interpretación. En dos artículos publicados en el diario *L'Avvenire d'Italia* (periódico católico muy difundido en toda Italia) el 24 de marzo de 1929, el padre Rosa recordaba las distinciones ahora mencionadas, subrayando que el voto era sobre todo la expresión de una convicción religiosa. Mussolini reaccionó a todas estas intervenciones con una proclama que, por una extraña coincidencia, fue publicada en *L'Avvenire d'Italia* el 24 de marzo, en una columna al lado del artículo del padre Rosa:[10]

[8] Arrigo Solmi (1873-1944), docente universitario e historiador del derecho.

[9] A. Solmi, "Il plebliscito dell'anno VII", *Gerarchia*, Anno IX,. 3, p. 275. Véase también A. Solmi, *Stato e chiesa nella dottrina e nelle leggi fasciste*.

[10] Enrico Rosa (1870-1938), jesuita e historiador, durante casi todo el período del fascismo fue director de *La Civiltà Cattolica*, la revista de la Provincia Italiana de los jesuitas que era, de hecho, la revista católica con mayor autoridad en Italia. Pío XI, amigo de Rosa, se encargaba de revisar personalmente cada número antes de la publicación. Por su cercanía con el Vaticano, Rosa era considerado "la voz del Papa".

> El Fascismo, orgulloso de lo que ha cumplido, no pretende propiciar votos con promesas alentadoras, sino rechazarlos. Rechazamos en manera estrictísima los votos dados con restricciones mentales. Que nadie se haga la ilusión de poner eventuales efímeras hipotecas sobre el desarrollo del régimen, que mañana será más totalitario que ayer. Se vota por una idea y por el Estado fascista, así como diez años de luchas y responsabilidades lo han conformado. Quien no acepte este carácter de las elecciones plebiscitarias, vote tranquilamente con el rebaño de los contrarios. Detrás de cada voto el fascismo quiere ver una fe dispuesta a servir, un arma dispuesta a combatir.[11]

El resultado de las elecciones del 24 de marzo era previsible. La afluencia fue masiva en toda Italia (se movilizó casi el 90% del electorado) y el *Sí* ganó con el 98% de los votos válidos. Era un triunfo espectacular para el régimen, favorecido, sin duda, por la Conciliación y el clima resultante de euforia y simpatía que se había generado entre los católicos italianos.

En la nueva Cámara, compuesta ya integralmente por diputados fascistas, a principios de mayo se abrió la discusión acerca de los proyectos de ley para la redacción y ejecución de los Pactos que, terminada el 14 de mayo con el voto favorable, siguió en el Senado del 23 al 25 de mayo. La masa de los diputados y senadores se limitó a aplaudir el evento. Fueron famosas, sin embargo, las intervenciones sucesivas de dos senadores, Filippo Crispolti y Antonio Scialoja. Al primero que había recordado de pertenecer a una familia en la que en la noche del 20 de septiembre de 1870 (día en el que el ejército italiano conquista Roma y termina el poder temporal de la Iglesia) "se lloró", el segundo replicaba: "en aquel día en mi casa nos reímos".

Entre las pocas intervenciones de la oposición sobresalió el discurso de Benedetto Croce, contrario a la Conciliación "únicamente en el modo en que ha sido actuada, en las particulares convenciones que la han acompañado",[12] es decir, adverso no al Tratado sino al Concordato, que rompía, en su opinión, el equilibrio alcanzado anteriormente, y que iba a favorecer el resurgir del anticlericalismo: rechazar el Concordato era para él una exigencia de la conciencia. En realidad Croce veía en el régimen concordatario la derrota de la idea laica, que ignoraba o pretendía ignorar oficialmente la Iglesia

[11] *L'Avvenire d'Italia*, 4 de marzo de 1929.

[12] Benedetto Croce, "Discorso in Senato sui Patti del Laterano", en *Atti parlamentari*, Senato, Discussioni, leg. XXVIII, I sess., 24 de mayo, pp. 191-193.

y luchaba como el último caballero de una bandera ya deteriorada. Su discurso en el Senado "París no vale una misa" ataca el pragmatismo de Mussolini.

Del lado laico-liberal también encontramos al disidente Riccardo Bauer[13] que publica clandestinamente en Roma una crítica severa a la Conciliación:

> Pío XI está, por tradiciones familiares y formación espiritual, vinculado a las corrientes moderadas lombardas, conocidas por su espíritu especialmente reaccionario y decididamente antiproletario. Él no puede seguramente pensar en una evolución de la Iglesia católica en sentido moderado y liberal. La democracia no puede ser para él sino una diabólica obra masona. Y, detenido en el *Syllabus*, debe de haber vislumbrado en Mussolini un asertor del principio jerárquico del Estado, el instrumento divino llamado a imponer el principio dogmático de la soberanía absolutista a los pueblos desviados por la nefasta revolución liberal. [...] Para Pío XI los súbditos tienen que obedecer, y ya. [...] El papado, pues, ha intervenido para la conquista de Italia. La aparente moderación de las pretensiones territoriales inmediatas ha enmascarado la real voluntad de predominio sobre el Estado laico [...].[14]

También dentro del área católica se encuentran críticas. Alcide De Gasperi manifiesta sus dudas en lo que se refiere al Concordato en una carta:

> El peligro reside en la práctica concordataria. De esto seguirá un acuerdo de la Iglesia como en España con Primo de Rivera, ¡o peor aún! Yo espero que las experiencias de Pío IX con el liberalismo detengan ciertos entusiasmos ante el fascismo, de modo que el pueblo haga distinción entre catolicismo y fascismo: claro que ahora la experiencia apenas empieza. [...] Cierto es que en este momento sopla un aire de romanticismo medieval que consuela. En los pasados días, en el Vaticano se hablaba inclusive del derecho de nombramiento que el Papa iba a ejercer sobre

[13] Riccardo Bauer (1896-1963), director del Museo social de la Sociedad Humanitaria de Milan desde 1910, permanece en el cargo hasta 1924. Se opone al surgimiento de la dictadura, milita en la disidencia liberal (es antisocialista además de antifascista) y en 1930 es condenado a la cárcel. Liberado en 1943, se une a la guerrilla antifascista y entra en el Partido de Acción. En la posguerra retoma su lugar en la Sociedad Humanitaria, donde permanecerá hasta 1969, año de su muerte.

[14] Anónimo [pero sabemos que es R. Bauer], "La Conciliazione", Opúsculo No. 4 de la Colección de *Nuova Libertà* (clandestino), Roma, mayo 1929. Reimpreso en Inglaterra en 1929 y en los Estados Unidos en 1940, el texto fue reproducido en Ernesto Rossi ed., *La Conciliazione*, pp. 1-45.

> el Rey de Italia. [...] Pero la realidad del siglo XX no tardará en oírse, las grandes masas reaparecerán detrás del escenario. Ojalá que los hombres de la Iglesia nunca las pierdan de vista, porque éstas son la realidad de hoy y de mañana.[15]

Mussolini, en los dos amplios discursos con los que el 13 y el 25 de mayo[16] concluyó las discusiones en la Cámara y en el Senado y resumió eficazmente los temas esenciales del debate que se había ido desarrollando en aquellos tres meses, y con notable elocuencia que le aseguró un amplio éxito en la opinión pública no católica, remarcó el punto de vista del gobierno acerca de la interpretación de los pactos. Para Mussolini el Estado fascista afirmaba plenamente su carácter ético, es decir con un espíritu y una moral propios. No se ha resucitado el poder temporal de los papas, ha sido sepultado.

El segundo discurso regresaba al origen romano del universalismo cristiano, subrayando con aún más fuerza el monopolio educativo estatal, polemizaba con sarcasmo con Benedetto Croce, al que tildaba de "emboscado de la historia" ya que no entendía su irreversible evolución, y declaraba que, a excepción del Tratado (favorable al Estado), el Concordato era susceptible de cambios.

La emoción provocada por los discursos de Mussolini sale vivazmente de las cartas de Alcide De Gasperi: "se derrumbaban las ilusiones de muchos católicos, eclesiásticos y laicos que, desprovistos de una auténtica sensibilidad histórica y política, después del 11 de febrero habían aguardado tranquilamente la restauración de un Estado católico".[17]

El jefe del fascismo se descubría en su verdadero rostro de jugador sin escrúpulos, dispuesto a instrumentalizar la religión y la Iglesia. A pesar de todo, la intervención en el Parlamento sorprendió a los católicos pro-fascistas, y dejó imperturbados y, en el fondo, satisfechos, a los laicistas de la antigua escuela.

En conclusión, los acontecimientos de febrero-junio de 1929 contribuyeron eficazmente a esclarecer el alcance y los límites de los Pactos Lateranenses. Desvanecía definitivamente la esperanza, expresada por *La Civiltà Cattolica*, con toda probabilidad anhelada también por Pío XI, de un regreso, en muchos sentidos anacrónico, a una sociedad oficialmente cristiana, y se disipaban ampliamente

[15] Alcide De Gasperi, Carta a don Giulio Delugan, 12 de febrero de 1929, *Lettere sul Concordato*, pp. 62-66.

[16] Cfr. *ibid*. p. 68.

[17] *Ibid*., p. 71.

los temores de quienes por motivaciones opuestas habían temido una alianza demasiado estrecha entre el Vaticano y el fascismo. Pío XI que el 13 febrero había dicho: "Sólo faltaba un hombre como el que la Providencia nos hizo encontrar", el 14 de mayo explotaba: "Cuando se trata de salvar unas almas, de impedir mayores daños a las almas, nos sentimos el valor de negociar con el diablo en persona".[18] Permanecían firmes algunos puntos: la solución definitiva (por lo que pueda decirse definitivo en la historia) de la cuestión romana con el Tratado; la instrucción religiosa en las escuelas primarias y secundarias, y el reconocimiento de los efectos civiles del matrimonio religioso, como pilares del Concordato.

Más allá de los logros concretos, y de las controversias suscitadas por las condiciones, las interpretaciones y los detalles, el significado de los Pactos Lateranenses para la gran mayoría de la opinión pública en Italia y en el mundo era claro: un histórico acuerdo que le otorgaba a la Iglesia su necesaria independencia, y al Estado la seguridad de una relación pacífica con la misma y con el mundo católico.[19] El pueblo católico saludó la Conciliación con júbilo espontáneo en las parroquias de toda Italia, y le otorgó a Mussolini –como éste había previsto y querido– un prestigio inmenso que duraría años. Prestigio que fortalecían explícitamente las palabras del Papa, que definía al dictador como un hombre enviado por la Divina Providencia y al Concordato como el acuerdo que había "restituido Dios a Italia e Italia a Dios".[20]

A esta simpatía y entusiasmo generalizados –que tuvieron, sin duda, altibajos en los años sucesivos– correspondían visiones más críticas entre las minorías católicas, liberales o laicas en general, que veían en la Conciliación aspectos negativos más que positivos.

Las discusiones contemporáneas de estos críticos asumían frecuentemente el aspecto y el tono excitado y beligerante de las batallas ideológicas. Sólo ahora resulta más fácil trazar un balance y distinguir los elementos caducos y contingentes de los más duraderos. Los católicos disidentes italianos, sin embargo, dejaron débiles marcas de sus opiniones discordantes en medio de la actitud optimista que prevalecía. Si no se encerraban en el silencio, expresaban sus críticas en círculos restringidos, o difundían sus ideas de

[18] Giacomo Martina, "Sintesi storica" en A. de Gasperi, *op. cit.*, p. 32.

[19] John Pollard, "Il Vaticano e la politica estera italiana", en Richard B. Bosworth, Sergio Romano eds., *La poltica estera italiana, 1860-1985*, p. 214.

[20] Arturo Carlo Jemolo, *Chiesa e Stato in Italia dall'unificazione ai nostri giorni*, p. 233.

forma semiclandestina. Fue en el exterior, entre los expatriados y exiliados, donde la polémica podía desarrollarse con mayor libertad y eficacia.

Algunos, con una amargura unida a una confianza en la Providencia, se limitaban a expresar su angustia, porque la paz largamente anhelada se realizara en aquellas condiciones, pero agregaban su esperanza en un futuro mejor. Este estado de ánimo, ampliamente difundido, no satisfacía a quienes intentaban profundizar más en los problemas. Las razones fundamentales de la discusión afloran sobre todo en los escritos de Luigi Sturzo, el ex-secretario del Partido Popular (emigrado a Londres y luego a los Estados Unidos).

El acuerdo existente entre la Iglesia y un gobierno dictatorial, era también el objeto de amargas consideraciones por parte de Luigi Sturzo: "Yo estoy viejo y quizá no llegue a ver la nueva era. Pero los católicos deben pensarlo bien antes de estar una vez más del lado de los dictadores, de los reaccionarios, de los antidemocráticos, que se aprovechaban de la religión violando la moral".[21] Luigi Sturzo, además, señalaba la ambigüedad fundamental en la que se habían llevado a cabo las negociaciones y los peligros que de ella derivaban. "El Vaticano –apunta el ex-líder del Partido Popular Italiano, el partido católico por él fundado– trató de dar al Estado italiano la huella católica para garantizarse a sí mismo que la religión católica fuese efectivamente, y no sólo nominalmente, la religión del Estado. Sin embargo, mientras los términos concordatarios son de carácter predominantemente confesional, el espíritu del Estado fascista permanecía invariado, y su jefe trataba con astucia de devaluar aquel confesionalismo que la prensa católica del mundo celebraba [...]."[22]

El análisis de Sturzo era particularmente sagaz cuando denunciaba la utopía de un Estado católico en la sociedad pluralista del siglo XX:

> En esta ilusión del estado católico (o cristiano) hay en el fondo una visión inexacta de la historia: ésta no es reversible: el progreso histórico, no obstante sus involuciones, siempre va hacia adelante. A una experiencia sigue otra, y cada una es sí misma, en su propio carácter. El estado cristiano del siglo XX no podría ser ni el corporativo del medioevo, ni el confesional de la reforma y contrarreforma, ni la unión del trono y del altar, propio de la restauración. Hoy tenemos las dictaduras totalitarias. No es tarea [de la Iglesia] la elección del tipo político del estado, mas ésta no puede confundirse con el estado totalitarista, sólo por el

[21] Citado por Giuseppe Rossini, *Il movimento cattolico nel periodo fascista*, p. 169.

[22] Luigi Sturzo, *Chiesa e Stato. Studio sociologico storico*, vol. II, p. 231.

> hecho de que en éste haya gobernantes católicos [...] sin asumirse la responsabilidad de la opresión de la población disidente en nombre no sólo de un gobierno totalitario, sino en nombre de la religión que el gobierno totalitario hace suya [...]. Así como la Iglesia ha permanecido por encima del liberalismo, del democratismo y del socialismo del siglo XIX, del mismo modo debe permanecer por encima del totalitarismo del siglo XX.[23]

Por último, el nuevo clima surgido el 11 de febrero –al lado de sus aspectos positivos, que Pío XI, tal vez un poco ingenuamente señala en el discurso al cuerpo diplomático del 9 de marzo, recordando que muchos habían vuelto a acercarse a los sacramentos–, supone el riesgo de propiciar el conformismo, es decir, una religiosidad fundada más sobre la exterioridad que sobre convicciones profundas. La falta de una auténtica libertad y el silencio acerca de importantes problemas internos y externos, el llamado a la obediencia al Estado, predispone el pueblo a la aceptación pasiva de las imposiciones desde arriba, a la hipocresía y, en consecuencia, debilita en éstas el sentido de responsabilidad.

Bibliografía

BAUER, Riccardo, "La Conciliazione", en Ernesto ROSSI, ed., *La Conciliazione*. Firenze, Parenti, 1959, pp. 1-45.

CUESTA, Ugo, *Mussolini e la Chiesa*, con prefacio de Paolo Orano. Roma, Pinciana, 1936.

DE FELICE, Renzo, *Mussolini il duce*, I. *Gli anni del consenso (1929-1936)*. Torino, Einaudi, 1996 (1974).

DE FELICE, Renzo, *Autobiografía del fascismo. Antologia di testi fascisti 1919-1945*. Torino, Einaudi, 2004.

DE GASPERI, Alcide, *Lettere sul Concordato*. Genova, Marietti, 2004 (1970).

JEMOLO, Arturo Carlo, *Chiesa e Stato in Italia dalla unificazione ai giorni nostri*. Torino, Einaudi, 1981 (1955).

MARGIOTTA BROGLIO, Francesco, *Italia e Santa Sede dalla Grande Guerra alla Conciliazione*. Bari, Laterza, 1966.

MUSSOLINI, Benito, *L'Avvenire d'Italia*, 4 de marzo de 1929.

POLLARD, John F., "Il Vaticano e la politica estera italiana", en Richard J. B. BOSWORTH, Sergio ROMANO eds., *La poltica estera italiana (1860-1985)*. Bologna, Il Mulino, 1991.

[23] *Ibid*., p. 278.

ROSSINI Giuseppe, *Il movimento cattolico nel eriodo fascista*. Roma, Cinque Lune, 1966.
SOLMI, Arrigo, "Il plebliscito dell'anno VII", *Gerarchia*, Anno IX, 3.
SOLMI, Arrigo, *Stato e Chiesa nella dottrina e nelle leggi fasciste*. Milano, Mondadori, 1939.
STURZO, Luigi, *I discorsi politici*. Roma, Istituto Luigi Sturzo, 1951.
STURZO, Luigi, *Chiesa e Stato. Studio sociologico storico*. Bologna, Zanichelli, 1959.
VOLPICELLI, Arnaldo, "La Conciliazione", *Vita Nova*, 1929.

Una finestra sull'Estremo Occidente. Immagini e miti dell'America Latina in Italia

Dagli anni trenta agli anni ottanta del XX secolo

Franco Savarino
Escuela Nacional de Antropología e Historia
Instituto Nacional de Antropología e Historia

"America Latina" è un'espressione che evoca per ogni italiano immagini eterogenee. Immensità di spazi, vaste regioni solcate da enormi fiumi e immense foreste vergini, altipiani sconfinati e montagne altissime, animali e vegetazioni esotiche, antiche civiltà indigene sepolte nei deserti e nelle selve, umanità inquiete divise fra il passato e il futuro, nazioni giovani dibattute tra immaturità e promesse, eredità italiane trasmesse da generazioni di lavoratori emigranti, viaggiatori, condottieri ed artisti.

Il richiamo dell'America Latina è stato forte per generazioni d'italiani, ha creato miti e ispirazioni, generando nuove realtà attraverso la letteratura, l'emigrazione, il lavoro e la politica. L'America Latina ha formato parte, in molti sensi, della cultura dell'Italia del XX secolo.

Alle origini di una mitologia latinoamericana si trova l'America in generale, che include il nord anglosassone. Continente "nuovo", area di conquista e d'espansione dell'Europa cristiana, dove si scontravano ed incontravano popoli e civiltà distinti, in una frontiera in continuo movimento dal Nord artico al Sud australe, "Estremo Occidente" di un'Europa in forte espansione. L'arrivo degli europei aveva creato in tutto questo enorme spazio geografico un cambio cataclismico, che stimolava la rapida costruzione di nuove realtà, al riparo della distanza dalle costrizioni ed inerzie del "Vecchio mondo". Nei vasti spazi americani le utopie fiorirono, dalle missioni gesuite del Sud alle comunità protestanti del Nord. Le colonie superarono presto in ricchezza le metropoli. La Nuova Spagna, il Perú, il Brasile, la Nuova Inghilterra, furono in diversi momenti i nuclei piú dinamici dei grandi imperi transatlantici. "America" divenne presto un sinonimo di speranza, ricchezza, libertà, con tutte le sue declinazioni regionali: Messico, Perú, Brasile, Venezuela... La generazione che ci precede aveva conservato ancora un vestigio di questi miti, per esempio l'espres-

sione "vale un Perú" (per dire "vale moltissimo"), che ancora si utilizzava in Italia solo alcuni decenni fa. Le rivoluzioni d'Indipendenza all'inizio del XX secolo, imprimono il sigillo della libertà alla formazione mitologica del Continente.

Se l'America tutta diviene un mito, è la sua parte "latina", vale a dire quella colonizzata dalla Spagna, il Portogallo e la Francia, che è sentita piú vicina ai paesi europei del Mediterraneo. L'espressione è relativamente recente, si diffonde nella seconda metà dell'ottocento a proposito dei progetti egemonici della Francia del Secondo Impero, ma preesiste l'idea di una particolare affinità tra le ex-colonie iberiche e francesi, e l'Europa sud-occidentale. L'Italia è naturalmente richiamata verso queste regioni, oltretutto essendo stata la culla dei navigatori che l'avevano scoperta ed esplorata: Colombo, Vespucci, Caboto, Malaspina...

I miti latinoamericani in Italia hanno dunque radici profonde. Come si svilupperanno agli albori del XX secolo?

Tra Ottocento e Novecento

L'America del mito libertario e nazionale occupa i decenni centrali dell'Ottocento. Vi è attratto come da una forza magnetica Giuseppe Garibaldi. In America diviene l'eroe dei due mondi, il caudillo delle lotte di liberazione nazionale delle terre fra il Rio Grande do Sul e l'Uruguay, l'alfiere di una "internazionale" del sentimento nazionale. Garibaldi è il primo ad avvicinare con la potenza del suo mito l'immagine dell'America Latina al popolo italiano.[1] Dalle sue scorribande sudamericane porta uno stile, un modo di vita caratteristico, visibile fra l'altro nel suo mantello di *gaucho* e nell'amata sposa brasiliana Anita. L'interesse si estende ad alcune vicende sempre legate a temi nazionali-libertari, come la guerra di Riforma e l'intervento francese in Messico, in relazione diretta con la presenza di Massimiliano d'Asburgo e la figura eroica di Benito Juárez. Non è casuale che il dittatore italiano Benito Mussolini porti il nome dell'eroe messicano della lotta contro l'Impero. Fra il 1810 ed il 1870 l'America Latina, terra di repub-

[1] Lucy Riall, *Garibaldi: Invention of a Hero*. Erika Garibaldi, Gaetano Massa, Phillip K. Cowie e Salvatore Candido, *Garibaldi nell'America meridionale*. Sul mito garibaldino si veda anche Franco Savarino, "El otro Garibaldi. Un emisario de Mussolini en México", in F. Savarino e Alejandro Pinet coord., *Movimientos sociales, Estado y religión en América Latina, siglos XIX y XX*, pp. 15-35.

bliche liberali, è destino di un'emigrazione politica di una certa importanza.[2]

Ben presto a questi temi si somma la questione dell'emigrazione. A partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento si attiva infatti un gran flusso migratorio che porterà milioni di italiani, specialmente del nord, a colonizzare vaste regioni del Sud America. L'Argentina, l'Uruguay ed il Sud del Brasile ne saranno trasformati.[3] Il ponte tracciato dagli emigranti, con la letteratura di viaggi ed alcuni romanzi come *Cuore*,[4] permetterà un flusso d'informazioni di prima mano che amplieranno, a partire dalla fine dell'Ottocento, le conoscenze ed i miti dell'America Latina. Tra questi, l'immagine di una favolosa abbondanza alimentare. Per esempio era notoria fra gli italiani la gran disponibilità in Argentina di carne, alimento "di lusso" per la maggior parte degli italiani di quel tempo. L'emigrazione *golondrina* in Brasile –che portava annualmente migliaia di contadini dell'Italia settentrionale a lavorare nelle piantagioni tropicali o in miniere durante l'inverno– riusciva effettivamente ad alleviare le penurie alimentari stagionali delle popolazioni rurali del Nord.[5]

La "latinità" aiutava a tracciare il ponte tra la penisola e l'America. Il tema della latinità aveva due fronti, uno pratico e d'esperienza diretta, e l'altro retorico, ausiliare di politiche culturali ufficiali. Il primo derivava dalla percezione diffusa tra i viaggiatori e gli emigranti che l'America Latina aveva molto in comune con l'Italia, cominciando dalla lingua spagnola o portoghese, di facile apprendimento e quasi trasparente sin dall'inizio per i primi arrivati. Imparare le lingue derivate dal latino non rappresentava uno sforzo paragonabile ad apprendere l'inglese negli Stati Uniti. Inoltre la religione cattolica, certi modi di pensare e di vivere, ecc. Sul versante retorico, la diplomazia italiana fa sua ben presto la proposta francese di considerare l'America al Sud del Rio Bravo e del Canale di Cuba

[2] Salvatore Candido, *L'emigrazione politica e di elite nelle Americhe (1810-1860)*, pp. 113-150. Una buona selezione bibliografica di letteratura, memorialistica ed altre pubblicazioni dell'epoca si trova in Marcello Carmagnani e Giovanni Casetta, "La imagen de America Latina en Italia en los siglos XIX y XX", *Estudios Latinoamericanos*, n. 6, 1980, pp. 55-62.

[3] Si veda Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi ed Emilio Franzina coord., *Storia dell'emigrazione italiana*.

[4] Lettura obbligatoria per ogni studente italiano, *Cuore*, di Edmondo De Amicis (1886), contiene la commovente storia di Marco, un ragazzo di 13 anni che viaggia, da solo, da Genova a Rosario (Argentina) per cercare sua madre: "Dagli Appennini alle Ande".

[5] Matteo Sanfilippo, *Emigrazione e storia d'Italia*, p. 84.

come un'estensione culturale dei popoli "latini" dell'Europa. Roma semplicemente sostituirà Parigi come punto di riferimento, presentando credenziali storiche piú credibili, in relazione all'Età classica ed al Rinascimento. Il mito dell'Italia che risorgeva dopo secoli di decadenza per tornare a proiettare la "luce" della Civiltà di Roma sul resto del mondo, si fa strada all'inizio del Novecento, diventando un topico della cultura e della diplomazia italiana, ed è generalmente accettato negli ambienti diplomatici internazionali.[6] Il cosiddetto "panlatinismo" –equivalente italiano del paniberismo spagnolo, del pangermanesimo tedesco, del panslavismo russo, e del panturanismo turco– si consolida già prima della guerra mondiale come punto di riferimento importante del Paese.[7]

La celebrazione del Cinquantenario dell'Unità d'Italia nel 1911 fu l'occasione per rilanciare l'immagine di una nazione italiana risorgente, che rivendicava con giustizia il primato di Roma. La conquista della Libia e, posteriormente, l'entrata (1915) nella prima guerra mondiale, apportarono nuovi argomenti al tema della grandezza italiana, stimolando inoltre un orgoglio nazionale che riverberava nella volontà di superare i ritardi nello sviluppo e seguire un impulso d'espansione, che doveva includere inevitabilmente l'America latina.

L'immagine di questa in Italia riteneva prima del 1914 la promessa di una vita migliore per molti italiani che aspiravano ad emigrare. Due elementi tuttavia destavano preoccupazioni: la Rivoluzione messicana iniziata nel 1910 –che aveva gettato nel caos il paese dopo la dittatura benevola di Porfirio Diaz– e l'espansionismo degli Stati Uniti. Luigi Barzini nel suo libro *Sul Mar dei Caraibi* (1914), descrive bene l'impressione dominante in Italia di un Messico dominato dall'anarchia rivoluzionaria e di un imperialismo *yankee* scatenato, minacciante il Sud latino con l'ambizione di sostituire l'Europa come potenza dominante. Le confuse notizie dal Messico diffusero in Italia un'immagine del paese come teatro di violenze caotiche e primitive, al punto che quando Giacomo Matteotti denuncerà nel Parlamento italiano le violenze delle camicie nere di Mussolini nel 1924, le descriverà come azioni di tipo "messicano".

[6] Richard J.B. Bosworth, "Mito e linguaggio nella politica estera italiana", Richard J. B. Bosworth e Sergio Romano coord., *La politica estera italiana, 1860-1985*, pp. 35-67.

[7] Per approfondire, si veda Franco Savarino, "En busca de un 'eje' latino: la política latinoamericana de Italia entre las dos guerras mundiales", *Anuario del Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos A. Segreti*, pp.239-261.

Non va tralasciato, infine, il flusso d'informazioni e mitologie che passa attraverso gli ordini religiosi impegnati nell'evangelizzazione, nell'apostolato e nelle opere sociali. In particolare i Salesiani, spinti dalle direttive di Don Bosco di espandere il progetto salesiano in America Latina.[8]

Dalla dittatura al dopoguerra

Dal 1914 al 1919 l'attenzione degli italiani è rivolta all'Europa precipitata nella prima guerra mondiale. L'America Latina passa in secondo piano, destando interesse solamente per la sorte degli emigrati e per l'atteggiamento dei governi latinoamericani rispetto alle potenze belligeranti. In particolare il Messico dove Carranza sembra propendere verso gli Imperi centrali, per equilibrare la scelta pro-Intesa degli Stati Uniti. Il dopoguerra non porta la pace in Italia, si scatena una quasi guerra civile dove entrano in competizione due processi rivoluzionari contraddittori: il socialismo classico, ora ispirato nell'esperienza sovietica, ed il nuovo socialismo nazionale sorto dalla guerra, che porta il nome di "fascismo" (dai *fasci* repubblicani della rivoluzione francese e di Garibaldi). Dopo il 1922 si osserva la formazione di un regime semi-dittatoriale, che evolverà verso la dittatura totalitaria dopo il 1925, diretta dall'ex-dirigente socialista Benito Mussolini. Il nuovo regime portava una ventata nazionalista che implicava risaltare la vittoria del 1918 come passo fondamentale per la rinascita della potenza italiana. L'America Latina aveva, in questa situazione, un ruolo fondamentale, come area "naturale" d'espansione di una latinità solidamente fondata sui miti rinnovati di Roma.

Nel 1924 il viaggio della nave "Italia" in un periplo diplomatico-commerciale attorno al Continente è l'occasione per un rilancio dei temi e dei miti latinoamericani, con l'appoggio d'imprenditori, politici ed intellettuali: fra questi spicca Gabriele d'Annunzio, che è fra i patrocinatori del viaggio. Si cerca un contatto economico, culturale ed ideologico, presentando un'Italia economicamente in forte ripresa, dotata finalmente di un governo efficiente e promotrice di un progetto politico originale di modernizzazione, particolarmente adatto ai popoli latini. Si cerca inoltre un contatto piú diretto con le

[8] Iniziate nel 1875, le missioni salesiane in America Latina si estesero a diversi paesi. Alla morte di Don Bosco (1888) si calcola che nella regione erano attivi 18 centri salesiani con 150 missionari e 50 Figlie di Maria Ausiliatrice.

comunità emigrate, diffondendo una rete piú amplia di consolati, agenzie consolari, sezioni della Dante Alighieri e fasci all'estero coordinata da Roma. Nell'ambito della rete dei fasci all'estero, molti figli d'italiani sono inviati in Italia alle colonie estive, dove portano le proprie esperienze ed identità italo-latinomericane.[9]

In Italia l'America Latina diviene un tema d'interesse, evidenziato dalle riviste che si pubblicano, come *Le Vie d'Italia e dell'America Latina* e *Colombo*. E dai *réportages* giornalistici e i numerosi libri di viaggio che soddisfano la notevole sete di conoscenza del pubblico italiano. Mario Appelius, Arnaldo Cipolla ed altri popolari scrittori raccontano e descrivono la vastità, la varietà ed i fermenti di un'America Latina esotica, immatura, ma in rapida evoluzione. Il romanticismo letterario s'intreccia con l'osservazione attenta dei fenomeni in corso, spesso in una mescolanza di percezioni contradditorie. L'attrazione per la rivoluzione messicana ed il ripudio per il suo lato sanguinario e indigenista, la simpatia per Sandino (eroe anti-*yankee*) e per le agitazioni popolari nazionali (ma non quelle "bolscevizzanti"), la preferenza per *Bolivar* (simbolo dell'unità continentale) ed il sostegno ai nazionalismi particolari, il gusto romantico per il passato esotico e l'ammirazione per lo slancio verso la modernità. A partire dal 1927 le trasvolate transatlantiche dirette verso il Sud America allacciano simbolicamente dei ponti, proiettano delle immagini di una modernità "latina" che vuole affermarsi e stringere legami fra le diverse realtà discendenti da Roma.[10] La diffusa ammirazione che si percepisce in America Latina per la dittatura fascista e per Mussolini non è corrisposta in Italia, dove si tende piuttosto a disdegnare i regimi e i dittatori latinoamericani, considerati grotteschi, pittoreschi ed immaturi.[11] Tuttavia è diffusa una simpatia per i latinoamericani, visibile nella buona accoglienza alle squadre di calcio dell'America Latina che partecipano ai Mondiali svoltisi in Italia nel 1934 (parteciparono le squadre di Messico, Argentina e Brasile).

Negli anni trenta i temi politici predominano nettamente. Si presta attenzione ancora agli emigrati, si parla ancora di latinità, ma ora si fa strada nel pubblico italiano l'interesse geopolitico per i regimi dittatoriali, per l'espansionismo aggressivo degli Stati Uniti e per

[9] F. Savarino, *México e Italia*, pp. 61-65.

[10] F. Savarino, "Apuntes sobre el fascismo italiano en América Latina (1922-1940)", *Reflejos*, 9, 2000-2001, pp. 100-110.

[11] F. Savarino, "Juego de Ilusiones. Brasil, México y los 'fascismos' latinoamericanos frente al fascismo italiano", pp. 121-147.

l'atteggiamento dei governi verso la guerra d'Etiopia e di Spagna. Via via che la tensione internazionale aumenta, la geopolitica diviene l'asse portante. ¿Come reagiranno le venti repubbliche latinoamericane alle sanzioni? Si formeranno in Brasile o in Bolivia dei regimi fascisti amici dell'Italia? ¿Si convertirà il Messico rivoluzionario in un regime bolscevico? ¿Ci sarà un appoggio dell'America Latina all'Italia nel caso di una guerra internazionale?

Verso la fine degli anni trenta, mentre gli italiani trattengono il respiro in attesa degli sviluppi della crisi internazionale, l'America Latina è meta di viaggi frequenti e sede di un'attività politica a favore o contro le scelte della Madrepatria. I "fuoriusciti" (cosí erano denominati gli esiliati politici) entrano in agitazione, ed approfittano la congiuntura favorevole: il diffuso sentimento anti-hitleriano e l'appoggio degli Stati Uniti all'antifascismo nell'ambito della politica di "buon vicinato" di Roosevelt. Il Panamericanismo di Washington si afferma come blocco continentale, che prefigura quell'egemonia nordamericana sull'intero continente che troverà poi la sua massima espressione durante la guerra fredda. Gli italiani si rendono conto che con il trionfo di quest'egemonia dell'America anglosassone, tramonta l'era dell'influenza europea nel Sud latino. La catastrofica disfatta militare del 1943-1945 toglie agli italiani ogni speranza di poter giocare ancora un ruolo protagonista oltreoceano. Le truppe brasiliane al seguito delle forze d'occupazione angloamericane nell'Italia settentrionale portano una nota di colore e ricordano agli italiani, nella loro sventura, l'esistenza di un "Nuovo mondo" al di là del mare, piú fortunato e piú prospero.

Torna cosí l'emigrazione. In mezzo alle rovine della guerra rinasce la speranza di trovare oltreoceano una terra ricca e pacifica, lontano dalle miserie e dai fanatismi dell'Europa postbellica. Il Venezuela soprattutto riceve un'ondata d'emigranti italiani durante gli anni cinquanta, ma anche il Brasile e l'Argentina sono di nuovo mete attraenti per emigrare. Il ritmo del *Tango* argentino ballato in Italia evoca ancora lontane speranze per le ricche regioni del Sud America.

Nuove speranze, nuovi miti: gli anni sessanta e settanta

I temi politici risorgono insperatamente nell'ambito della guerra fredda: il governo populista di Juan Domingo Perón e della sua carismatica sposa Evita (1945) e, qualche anno piú tardi, la rivoluzione cubana

(1959). Se nell'Europa presa nella morsa fra i due blocchi e carica di pesanti sensi di colpa per un trentennio di sanguinosa guerra civile (1914-1945) non è possibile inventare nulla di nuovo (se non una vaga ed anemica "Comunità Europea"), allora è l'America Latina a prendere il sopravvento, ad offrire uno spiraglio di speranza, con i suoi giovani populismi ancora carichi d'utopie. Il nazionalismo frustrato, il socialismo deluso e l'antiamericanismo giocano qui un ruolo evidente. Dopo due guerre dolorose ed una lunga dittatura all'insegna del nazionalismo piú radicale, alla svolta del 1945 si avverte una stanchezza ed un ripiego, che porta molti italiani ad un nazionalismo sostituto esterno. E quindi simpatia per i nazional-comunismi dell'Est per chi seguiva le utopie rosse, o per i giovani nazionalismi del "terzo mondo" in generale. Nello stesso senso agisce la delusione, compressione e frustrazione del socialismo di provenienza "classica", "nazionale" o sovietica per via delle politiche opportuniste e riformiste dei partiti di sinistra, degli stretti margini lasciati al socialismo nazionale (con la tendenza troppo "di destra" del Movimento Sociale Italiano, che allontana il fascismo di sinistra) e dei disinganni comunisti di fronte all'imperialismo sovietico.

L'accettazione forzosa dell'egemonia nordamericana, simbolizzata nell'occupazione militare, l'accoglienza al Piano Marshall, il contenimento del comunismo e la firma del Patto Atlantico, ha un contrappunto nell'attrazione per quei sommovimenti anti-*yankee* che scuotono l'America Latina. All'insegna della comune "sventura" di vivere all'ombra della bandiera a stelle e strisce, l'America Latina sembra tuttavia –a differenza dell'Italia sottomessa– ancora in grado di ribellarsi, di far sentire il suo orgoglio, di cercare delle alternative.

Mentre il mito dell'Argentina peronista entra in declino (lasciando una scia di nostalgia per un quasi-fascismo sudamericano, affrancato dal bellicismo fatale di Mussolini) dal 1959 in poi emerge con forza il nuovo mito della Cuba di Fidel Castro. Personaggio carismatico, con doti oratorie che ricordavano quelle di Mussolini, Fidel invade l'immaginario degli italiani che lo vedono come un paladino anti-*yankee* (come lo era stato Perón). Con Fidel agisce un vero eroe, Ernesto "Che" Guevara, reincarnando l'archetipo del guerrigliero internazionale già rappresentato da Garibaldi un secolo prima.[12] Cuba, la piccola isola dei Carabi, resiste all'immenso po-

[12] Esiste una vastissima letteratura in Italia sul guerrigliero argentino-cubano, si veda per esempio Adriano Bolzoni, *El Che Guevara*.

tere degli Stati Uniti come Davide contro Golia. Qui non importa tanto l'evoluzione ideologica della rivoluzione cubana (che tende al marxismo di stampo sovietico, anche se poco ortodosso), ma il suo significato di resistenza e di spazio per l'utopia. È una rivoluzione abbastanza "nazionale" per piacere ai neofascisti ed abbastanza "marxista" per piacere ai comunisti (essendo anche priva di richiami a passate guerre civili), insomma una rivoluzione per tutti, includendo i cattolici che vi vedono l'espressione della giusta ribellione popolare contro le ingiustizie del mondo.

L'altro gran mito che si affaccia in questi anni è quello che nasce in ambito cattolico con la Teologia della liberazione. Il Concilio Vaticano II (1962-1965) convocato da Giovanni XXIII e l'enciclica di Paolo VI *Populorum progressio* stabiliscono un nuovo paradigma nel mondo cattolico, con forti critiche al capitalismo e all'oppressione dei poveri. In consonanza con questo nuovo spirito, alcuni vescovi come Helder Cámara (di Recife) si spingono oltre, adottando la scelta per i diseredati e gli oppressi, mentre le comunità di base cattoliche aumentano presenza ed attivismo. La Conferenza del CELAM di Medellín (1968) segna un punto d'inflessione, stimolando alcuni sacerdoti come Leonardo Boff e Gutiérrez Merino a teorizzare una "teologia della liberazione" che accetta anche la lotta armata. Vi saranno pure alcuni preti radicali come Camilo Torres, che impugneranno le armi in difesa dei poveri. Se il messaggio di Cristo è rivoluzionario, i cristiani devono impegnarsi per fare la rivoluzione. In questa linea si produce un avvicinamento di fatto e teorico al marxismo.

In Italia la ripercussione fra i cattolici è enorme. L'esempio latinoamericano stimola il cosiddetto "cattocomunismo", con importanti ripercussioni nello scenario politico.[13] Sorgono comunità di base cattoliche, si diffondono pubblicazioni, si formano gruppi di "cristiani per il socialismo", e si esalta il mito di Camilo Torres come equivalente cattolico del "Che" Guevara.

Negli ambienti di sinistra non cattolici oltre all'onnipresente guerrigliero argentino (ampliamente diffuso nell'iconografia come simbolo controculturale), e al mito cubano di Fidel, si diffonde il culto a movimenti di guerriglia urbana come i Tupamaros dell'Uruguay e i Montoneros dell'Argentina. Il ritorno di Perón al potere nel 1973, con un appoggio sociale ampio ed un discorso di "terza posizione" fra i due blocchi, è visto con favore anche negli ambienti neofascisti.

[13] Cfr. per esempio Augusto Del Noce, *Il cattolico comunista*.

La rivoluzione insomma sembra in pieno slancio a partire da Cuba, da certe regioni guerrigliere rurali e da alcune città del Sud America, mentre la vecchia rivoluzione messicana perde prestigio, per l'ossificazione istituzionale e per la dura repressione del movimento del '68, di cui fu testimone diretta la giornalista italiana Oriana Fallaci.

Il potenziale rivoluzionario dell'America Latina è considerato alto per diverse ragioni. La lontananza dalla linea principale di frizione geopolitica tra i due blocchi, che passa in Europa, nel Caucaso, in Vietnam ed in Corea permette una maggior "libertà di movimento". La forte instabilità politica tradizionale dell'America Latina favorisce le soluzioni radicali, sia militari sia guerrigliere. Ma è soprattutto la situazione di fondo, la presenza di forti divergenze sociali create da uno sviluppo irregolare e parziale, che crea condizioni propizie alla mobilitazione. Negli anni sessanta, infatti, si è prodotto un cambiamento profondo, che ha invertito le posizioni dell'America Latina con rispetto all'Italia. Questa è cresciuta economicamente superando la sua povertà atavica, e sperimenta la breve stagione dorata della "dolce vita", mentre l'America Latina che prima era considerata ricca e prospera, si trova ora con forti problemi di sottosviluppo. L'Argentina offre il caso piú drammatico, precipitando dall'alto verso il basso nella scala, ma sono il Brasile, l'Area andina, il Centro America e i Caraibi a contenere le popolazioni piú miserabili, e quindi la configurazione piú favorevole alle rivoluzioni.

È tuttavia il Cile che attrae la maggior attenzione sin dagli anni sessanta. L'esperimento della democrazia cristiana cilena di Eduardo Frei, iniziato nel 1964, si muove con una forte ispirazione nella Democrazia Cristiana italiana ed i rapporti fra i due partiti divengono stretti. Nel 1970 tuttavia vince le elezioni la coalizione della sinistra di Unidad Popular. Con Salvador Allende inizia una "via cilena al socialismo" che suscita speranze e controversie. L'insufficiente base d'appoggio e la pressione degli Stati Uniti che temono l'influenza sovietica, portano al colpo di stato del 1973, all'uccisione di Allende e alla formazione di un nuovo mito incentrato sulla figura del presidente "martire". La nemesi di Allende è il generale Augusto Pinochet, che tende a rappresentare piuttosto un mito negativo, una quinta essenza del despota latinoamericano. Pinochet non è solo, le dittature fioriscono in tutta l'America Latina, con l'appoggio degli Stati Uniti in funzione anticomunista. Di fatto, per quest'epoca, la parola golpe in spagnolo ha già sostituito nell'italiano corrente le piú vecchie espressioni *putsch* e *coup d'état*, indicando l'egemonia della cultura ispanoamericana in questa fenomenologia politica. Il

tentato colpo di stato in Italia effettuato da Junio Valerio Borghese nel 1970 è, infatti, denominato "*Golpe* Borghese". Nel 1976 il *golpe* militare in Argentina porterà al potere una dittatura particolarmente "dura", con un saldo di 30.000 *desaparecido*s durante la cosiddetta *guerra sucia* (1976-1983). Le "madri di Plaza de Mayo" entreranno nell'immaginario italiano come simbolo drammatico del fenomeno dittatoriale nell'America Latina.

Il dinamismo latinoamericano con le sue luci ed ombre riverbera anche nella letteratura. Non sono piú solo gli scrittori italiani –fra altri, Italo Calvino– i protagonisti letterari sui temi latinoamericani, è piuttosto la produzione letteraria proveniente dall'America Latina che investe l'Italia. Gli italiani leggono avidamente i libri di García Márquez e di Carlos Castañeda, conoscono il realismo magico e s'innamorano dell'America Latina anche senza aspetti politici. Spazio per sognare, per inventare, per costruire, per ritrovare una spiritualità perduta, l'America Latina è un Occidente piú umano, ancora privo di cappi, zavorre e disincanti. Se *Cento anni di solitudine*, *L'autunno del patriarca* e *Gli insegnamenti di Don Juan* sono i *best-seller*, si leggono anche *Il labirinto della solitudine* di Octavio Paz, *Uomini di mais* di Asturias, i romanzi di Jorge Amado, gli scritti di Borges e la poesia di Pablo Neruda. I fumetti di Mafalda (dell'argentino Quino) sono poi popolarissimi tra i giovani. Anche la musica si diffonde, divenendo popolare specialmente in ambienti controculturali, dove si ascolta, per esempio, il gruppo cileno Inti Illimani.

La diffusione delle droghe negli ambienti giovanili, infine, è un richiamo ulteriore verso l'America del *peyote*, gli *hongos* e la *marijuana*. Specialmente il Messico, dove l'uso degli stupefacenti è ancora inserito in culture tradizionali che promettono esperienze di viaggi "spirituali".

Gli anni ottanta

Gli anni settanta si chiudono con molte disillusioni. Scomparsi il "Che" Guevara, Camilo Torres e Salvador Allende, rimane la Cuba di Fidel sempre piú sottomessa alle direttive sovietiche, e sempre meno attraente come nucleo rivoluzionario, fatta salva la sua importantissima funzione di spina nel fianco dell'imperialismo nordamericano. In tutto il resto dell'America Latina dominano forze conservatrici non disposte od ostili a cambiamenti radicali. Tuttavia un nuovo esperimento rivoluzionario in Nicaragua ravviva il fuoco

della rivoluzione. La vittoria del “Frente Sandinista” nel 1979, con la caduta del dittatore Somoza, attrae l’attenzione e dà una boccata d’ossigeno a tutti gli irriducibili romantici della rivoluzione. In Italia si seguono le vicende di Managua, si osserva la resistenza del governo sandinista alle pressioni degli Stati Uniti che finanziano la *Contra*, e desta scalpore la nomina a ministro della cultura del sacerdote Ernesto Cardenal, esponente della teologia della liberazione (quasi una nemesi del nuovo papa Giovanni Paolo II). Accanto al Nicaragua un altro piccolo paese centroamericano attrae l’attenzione italiana quando scoppia una sanguinosa guerra civile (1980-1992) fra il governo militare ed il “Frente Farabundo Martí”. In particolare suscita orrore l’assassinio (1980) dell’arcivescovo di San Salvador, Óscar Romero, simpatizzante della teologia della liberazione. Nella dorsale andina si registra l’apparizione di un altro movimento di guerriglia, “Sendero Luminoso”, d’ispirazione maoista, che, però –in gran parte per la sua estrema ferocia ormai non tollerata dalla sensibilità dell’epoca– non suscita passioni paragonabili al sandinismo.

Nel 1982 un’altra vicenda richiama l’attenzione italiana, la guerra delle Malvine fra l’Argentina e la Gran Bretagna. Iniziata sulla scorta di una vecchia disputa internazionale per alcune isole nell’Atlantico sud, residuo remoto del vecchio impero britannico, la guerra pone gli italiani di fronte al dilemma se appoggiare l’Argentina, la cui popolazione è per il 40% d’origine italiana, oppure l’Inghilterra, paese membro del Patto Atlantico e della Comunità Europea. Per complicare il quadro, l’Argentina è governata da una giunta militare con a capo un generale di origini italiane, Leopoldo Galtieri. La guerra finisce rapidamente con l’arrivo di forze britanniche superiori in preparazione e tecnologia, ed appoggiate logisticamente dagli Stati Uniti.

Epilogo

Gli anni ottanta sono un’epoca di disillusioni dove muoiono uno dopo l’altro gli ideali e si appannano i miti. Il nichilismo posmoderno avanza e travolge tutto, nel segno di una decadenza da basso impero. Cadono i muri e finiscono i regimi ideologici, eliminando ogni paradigma. Una generazione d’italiani senza piú punti di riferimento, rinchiusa nella gabbia dell’individualismo, si lascia cosí andare all’edonismo, alla ricerca disperata di evasioni. Non è piú tempo di

sogni e d'utopie. Il turismo è ora l'approccio piú diffuso all'America Latina, con l'emblematico caso di Cuba, che passerà negli anni novanta da mecca della rivoluzione a meta di vacanze esotiche (spesso con risvolti sessuali). Anche la Repubblica Dominicana, il Messico e il Brasile divengono mete popolari per le vacanze. La droga è ancora un motivo importante, ma è ora la cocaina –sorpassando la marijuana– a divenire popolare, importata o ricercata in loco. Alla fine degli anni ottanta la leggendaria figura del *narcotraficante* colombiano Pablo Escobar –capo del *cartel* di Medellín– diviene un simbolo in Italia dell'importanza internazionale che ha ormai assunto la questione delle droghe. Nel campo dello sport è da segnalare l'enorme popolarità che acquista il calciatore argentino Diego Armando Maradona, campione della squadra del Napoli.

La televisione non proietta piú tante immagini di guerriglie e dittatori, ma comincia a diffondere la produzione cinematografica latinoamericana. Le *telenovelas* divengono popolari, specialmente la messicana *Anche i ricchi piangono* e la brasiliana *La schiava Isaura*. La letteratura prosegue il suo ciclo d'espansione in Italia, registrando la crescente popolarità di nuovi autori come Isabel Allende. Nelle discoteche impazza il ritmo brasiliano della Lambada, al lato della piú discreta Salsa che ha un successo piú duraturo. In ambito politico e sociale infine, resistono nei gruppuscoli dei centri sociali e nelle nicchie dell'estremismo di sinistra alcuni miti latinoamericani di guerriglia e di rivoluzione, dal Sandinismo alle FARC, cui si aggiungerà negli anni novanta l'EZLN e il *subcomandante* Marcos. La diffusione delle ONG dedicate alla cooperazione allo sviluppo, d'altro canto, soddisfa le inclinazioni terzomondiste di un settore giovanile –specialmente d'estrazione cattolica– che tenta in qualche modo di evadere dalla frivolità consumista e volgare imperante.

È da notare tuttavia l'apparizione di due temi relativamente nuovi, che corrispondono a tendenze poi continuate sino ai giorni nostri. Il tema degli *indios*, l'indigenismo, si fa largo via via che decade l'influenza del marxismo e riaffiora un interesse per le culture e i popoli già presente negli anni trenta, ed espresso frequentemente in forma di denuncia del "genocidio" dei popoli indigeni.[14] Proteggere e difendere i diritti dei popoli indigeni dalla deculturazione e l'emarginazione s'inserisce nella piú amplia valorizzazione delle differenze, delle particolarità, nell'ambito della globalizzazione.

[14] Si veda per esempio Maurizio Leigheb, *L'indio muore: origine, vita e destino degli indios*.

Non piú quindi un capitolo *sui generis* della lotta di classe, ma un diritto alla cultura, all'eredità ancestrale ed alla comunità, che fa da contrappunto alle preoccupazioni per l'appiattimento e l'impoverimento generale sotto l'egida del mondialismo. Com'era avvenuto prima per il nazionalismo, il motivo etnico-comunitario –negato in patria– è proiettato all'esterno, "prestato" da realtà lontane.

L'altro tema è quello ecologico. La crescente percezione di un danno ambientale a scala globale –oggi arrivato alla coscienza di un "cambiamento climatico" in corso, forse fatale per il pianeta– induce gli italiani a rivolgere lo sguardo verso le immense foreste del Sud America, specialmente la Selva Amazzonica, abbattuta ad un ritmo impressionante per far posto a piantagioni e pascoli per il bestiame. Le immagini dei boschi divelti e bruciati, la fine tragica del brasiliano Chico Mendes, commuovono e spingono alla presa di coscienza e all'azione, generando nuove mobilitazioni, anche se non piú di massa come un tempo.

Gli anni ottanta si conchiudono con l'immagine di un'America Latina orfana di modelli di sviluppo, superata dalla piú dinamica Asia, ma tuttavia piena d'energie, giovanile, con un avvenire piú promettente della vecchia Europa stanca, inerte, crepuscolare. Chiusura d'orizzonti, pensiero "debole", desertificazione dello spirito, nichilismo volgare, ed anche poche opportunità di lavoro, scarse prospettive per il futuro in un'Europa in franca decadenza. Alcuni italiani –compreso l'autore di queste pagine– si spingeranno allora verso l'Estremo Occidente, alla ricerca d'orizzonti piú promettenti.

Bibliografia

BARZINI, Luigi, *Sul Mare dei Caraibi*. Milano, Treves, 1923.

BEVILACQUA, Piero, Andreina DE CLEMENTI, Emilio FRANZINA coord., *Storia dell'emigrazione italiana*. Roma, Donzelli, 2001.

BOLZONI, Adriano, *El Che Guevara*, Roma. Trevi, 1967.

BOSWORTH Richard J.B., "Mito e linguaggio nella politica estera italiana", in Richard J. B. BOSWORTH e Sergio ROMANO coord., *La politica estera italiana, 1860-1985*. Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 35-67.

CANDIDO, Salvatore, "L'emigrazione politica e di elite nelle Americhe (1810-1860)", in Franca ASSANTE coord., *Il movimento migratorio italiano dall'Unità nazionale ai nostri giorni*. Napoli, Droz, 1978, pp. 113-150.

CARMAGNANI, Marcello, GIOVANNI CASETTA, "La imagen de América Latina en Italia en los siglos XIX y XX", *Estudios Latinoamericanos*, 6, 1980, pp. 55-62.

DEL NOCE, Augusto, *Il cattolico comunista*. Rusconi, Milano 1981.

GARIBALDI, Erika, Gaetano MASSA, Phillip K. COWIE, Salvatore CANDIDO, *Garibaldi nell'America meridionale*. Roma, Istituto Internazionale di Studi Giuseppe Garibaldi, 1987.

LEIGHEB, Maurizio, *L'indio muore: origine, vita e destino degli indios*. Milano, Sugarco, 1977.

RIALL, Lucy, *Garibaldi: Invention of a Hero*. New Haven, Yale University Press, 2007.

SANFILIPPO, Matteo, *Emigrazione e storia d'Italia*. Cosenza, Luigi Pellegrini, 2003.

SAVARINO, Franco, "Apuntes sobre el fascismo italiano en América Latina (1922-1940)", *Reflejos*, 9, 2000-2001, pp. 100-110.

SAVARINO, Franco, *México e Italia. Política y diplomacia en la época del fascismo, 1922-1942*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2003.

SAVARINO, Franco, "En busca de un 'eje' latino: la política latino-americana de Italia entre las dos guerras mundiales", *Anuario del Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos A. Segreti*, 2006, pp. 239-261.

SAVARINO, Franco, "Juego de Ilusiones. Brasil, México y los 'fascismos' latinoamericanos frente al fascismo italiano", *Historia Crítica*, 37, enero-abril 2009, pp.121-147.

SAVARINO, Franco, "El otro Garibaldi. Un emisario de Mussolini en México", in Franco SAVARINO e Alejandro PINET coord., *Movimientos sociales, Estado y religión en América Latina, siglos XIX y XX*. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Secretaría de Educación Pública /Programa de Mejoramiento del Profesorado-Antropología e Historia Contemporánea de América Latina y el Caribe, 2009, pp. 15-35.

Leonardo Bistolfi
y el Simbolismo italiano en México

Óscar Molina Palestina

Entonces Dios el Señor formó al hombre de la tierra misma, y sopló en su nariz y le dio vida. Así el hombre comenzó a vivir.
Génesis 2.7

De acuerdo al relato bíblico, cuando Dios decidió tomar un poco de barro y darle forma al primero de los hombres, no sólo estaba creando al género humano, también estaba produciendo la primera de las bellas artes: la escultura.

Y a pesar de ser la escultura obra divina, son pocos los nombres de escultores que conocemos, que recordamos. Tener un pintor o un escritor favorito es una tarea sencilla, son muchos los nombres que se repiten constantemente y forman parte del bagaje cultural incluso de aquellos que no están adentrados en el tema del arte. Las cosas se complican cuando de escultura se trata. La escultura pasa como un arte anónimo, de obras pero no de artistas; con algunas excepciones como Michelangelo Buonarroti (1475-1564), quien supo encontrar la belleza incluso en uno de los momentos más terribles, no sólo de la historia bíblica, sino de la vida misma: una madre sosteniendo el cuerpo de su hijo muerto, que sólo puede ser descrito con una palabra: *Pietà*.[1]

Michelangelo no ha sido el único escultor de gran talla que Italia le ha dado al arte. Un siglo después de él, Lorenzo Bernini (1598-1680) le dio forma a temas lo mismo del mundo pagano que del católico, llevando al éxtasis a la escultura.[2] El siglo xviii no fue excepción: Antonio Canova (1757-1822) con *Amor y Psique* creó

[1] La *Pietà* fue un tema recurrente en la vida artística del Michelangelo escultor, quien realizó tres versiones de este tema. La más famosa es la que se encuentra en el Vaticano (1499). La segunda, conocida como *Pietà Bandini* (1557) está ubicada en el Museo dell'Opera del Duomo en Florencia. La tercera, *Pietà Rondanini*, actualmente en el Castello Sforzesco de Milán, era la obra en la que el artista estaba trabajando al momento de su muerte (1564).

[2] El *Estasi di Santa Teresa d'Avila* (1647-1652), conjunto realizado para la capilla funeraria de la familia Cornaro en la iglesia de Santa Maria della Vittoria en Roma, es considerado obra maestra de Bernini y de la escultura barroca.

también una obra maestra, y no fue la sola.[3] El siglo XIX vio nacer en Italia a otro de los escultores que llevaron a este arte al terreno de lo grandioso: Leonardo Bistolfi.

Leonardo Bistolfi no ha alcanzado la fama internacional de sus predecesores, lo cual explica que en México sea prácticamente desconocido, a pesar de que nuestro país albergue una de las más grandes y bellas de sus obras, gracias a que Adamo Boari lo invitó a ser parte de los artistas que le dieran forma al entonces Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes.

Bistolfi y el Palacio de Bellas Artes

El Palacio de Bellas Artes es referencia obligada cuando se habla de la obra de italianos en México. El edificio sede de las más importantes manifestaciones del arte y la cultura en nuestro país, es en su concepción obra del italiano Adamo Boari, quien se encargó de reunir a varios de los más reconocidos artistas europeos de aquel entonces para participar en la elaboración de las piezas que conformarían el recinto.

Entre los creadores convocados para realizar las obras del Palacio se encuentra quien fuera el más importante escultor italiano de la época: Leonardo Bistolfi, quien se encargó de realizar las piezas del tímpano, la archivolta y los dos grupos escultóricos que rematan la parte central del edificio, que sin duda contribuyeron en gran medida a forjar la "personalidad" del Palacio en la parte exterior.

Leonardo Bistolfi (1859-1933)

Leonardo Bistolfi nació en Casale Monferrato, provincia de Alessandria, el 15 de marzo de 1859. Hijo de Giovanni Bistolfi, escultor en madera y creador de obras en estilos barroco y rococó, desde muy joven se apasionó por el arte aprendido en la casa paterna. Gracias a su talento obtuvo una beca para estudiar en la Academia de Brera, en Milán, a la edad de 15 años. Cinco años después, cuando la Academia cerró, Bistolfi se fue a vivir a Turín. Es en esta ciudad

[3] El conjunto de *Amore e Psiche* (1788-1793) actualmente en el Museo del Louvre, es una de las obras más conocidas de Antonio Canova, quien fue considerado como el nuevo Fidias durante la época neoclásica.

donde se estableció y después de una larga y prolífica carrera, murió el 2 de septiembre de 1933.

En el terreno artístico, la carrera de Bistolfi inicia en 1881, cuando expone por primera vez en la Società Promotrice per le Belle Arti de Turín. El joven escultor presenta la obra *Ardens larva*,[4] un altorrelieve de un busto de mujer de larga cabellera con los senos descubiertos. Por su acabado, la pieza pareciera ser un fragmento de una obra mayor. En esta creación se constata cómo desde muy temprano el artista definió el ideal femenino que reproduciría a lo largo de toda su vida.

Los temas que Bistolfi trabajó al inicio de su carrera son fiel reflejo de las inquietudes de la época en que vivió. Por un lado, la *Ardens larva*, al igual que los diferentes retratos que realizó por encargo, representan los valores del mundo burgués que controlaban la estética europea a través de las diferentes exposiciones de arte. Pero al mismo tiempo, Bistolfi rescató los valores de la copia de modelos "naturalistas" con temas de la vida cotidiana y de las clases más desprotegidas, como en su obra *Le lavandaie* (1882-1884), que representa a dos mujeres de extracción humilde que se encuentran lavando en el río. Una de ellas está de pie mientras exprime su falda empapada, mojando a la otra que se encuentra reclinada y reacciona con un gesto de sorpresa. Esta pieza recuerda a *Las planchadoras* de Degas, que aparecería dos años después.[5]

Bistolfi combinó ambas temáticas en sus obras realizadas durante la década de 1880, en la que también comenzó a trabajar en lo que sería el tema que lo definiría como artista: el monumento funerario.

La obra que marcaría su consolidación y reconocimiento en toda Italia será *La Sfinge* (1890-1892), creada para el monumento funerario de la Familia Pansa en el cementerio de Cuneo. Fue la enigmática *Sfinge* la que también permitió el encuentro de Bistolfi con el movimiento que le daría libre expresión a sus inquietudes y que lo definiría como artista: el Simbolismo.

[4] Cfr. Sandra Berresford y Rossana Bossaglia, "Opere Scultoree", *Bistolfi 1859-1933: il percorso di uno scultore simbolista*, p. 50.

[5] *Las planchadoras* de Degas responde al movimiento del Naturalismo francés, que surgiría primero en el mundo literario a través de los textos de Zola. Si bien la obra de Zola circuló en Europa desde 1880, Bistolfi nunca hizo referencia al autor. Este tipo de temas aparece en Italia de forma paralela al movimiento francés, lo que refleja más una inquietud de la época, que la adhesión de Bistolfi a un estilo artístico.

Leonardo Bistolfi y el Simbolismo

El simbolismo surgió en Francia como un movimiento literario. El Manifiesto Simbolista escrito por Jean Moréas en 1886 se pronunciaba en contra de los estilos del Naturalismo y el Realismo, que dominaban la época. Muy pronto, la reacción en contra de los cánones del realismo se trasladaría a las artes plásticas.

"Volver visible lo invisible", esa era la única razón del arte, según palabras de Joséphin Péladan, teórico del Simbolismo en la plástica.[6] Los simbolistas, "artistas del alma", como en algún momento fueron definidos por Gustave Soulier,[7] se lanzaron a la creación de obras con gran contenido poético en las que el *pathos* dominaría la escena. Serían la sensualidad, la emoción, el sentimiento y el sufrimiento los temas latentes en todas las obras simbolistas; principalmente a través de la figura femenina, transformada en sujeto y objeto. La mujer no solamente en su papel de virgen, madre o redentora, sino también en el de pecadora, seductora, mujer fatal, enigmática.

Bistolfi hizo suyo el simbolismo, dándole forma al *pathos* en todas sus acepciones, gracias a la muerte y al lugar donde ésta ha sido destinada a morar: los cementerios.

Es precisamente *La Sfinge*, su obra en el cementerio de Cuneo, el inicio de su trayecto como simbolista. Su esfinge ya no responde al clásico modelo del monstruo mitológico, "sino a una figura femenina que en el rostro, en la actitud y en las proporciones, sugería aquello que para el hombre moderno podía significar la muerte, el misterio inexplicable del más allá".[8] Esa mujer hierática domina el paisaje sentada sobre una plataforma. Se presenta fría, solemne y con los labios sellados, como la esfinge de Edipo, en espera de que alguien resuelva su acertijo, el acertijo que quizá algún día haga que esa tumba que custodia se abra y conduzca a sus moradores a la vida eterna.

Si bien Bistolfi se había dedicado a los monumentos funerarios desde el inicio de su vida artística, es a partir de *La Sfinge* que recibe múltiples encargos de obras de este tipo, por lo que podemos encontrar muestras de su trabajo distribuidas en diferentes cementerios italianos, como los Monumentales de Staglieno en Génova,

6 Citado por Geneviève Lacambre, "Il simbolismo", en Geneviève Lacambre, Luisa Capodieci, Dominique Lobstein eds., *Il Simbolismo, da Moreau a Gauguin a Klimt*, p. 3.

7 *Ibid*., p. 5.

8 Anna Maria Damigella, "Il simbolismo italiano: cultura europea e identità nazionale", en *Ibid*., p. 54. Traducción mía.

Milán, Turín, en la Certosa de Bolonia, entre otros. El prestigio de los mausoleos diseñados por Bistolfi lo llevó incluso a crear piezas para familias italianas fuera del país, en los cementerios de Ginebra, Montevideo y Buenos Aires.

Fue por esta continua dedicación al arte fúnebre, que recibió el sobrenombre de "El poeta de la muerte", que en lo particular siempre rechazó. En una carta escrita a su amigo Pellizza en 1903 señalaba:

> Hace tanto tiempo que espero poder decir, también yo, en medio de la multitud, mi palabra de amor por la vida: yo que por fuerza me he convertido en el "poeta de la muerte".[9]

Hay que dar razón a Bistolfi: si bien sus obras funerarias guardan la solemnidad propia ante la presencia de la muerte, las formas que utiliza son cantos a la vida, a la vitalidad del cuerpo humano.

El proceso del genio creativo

Aunque Leonardo Bistolfi fue ganando reconocimiento en Italia, el poco interés del artista para crear esculturas en formatos para su exhibición en los salones de la plástica, ha ocasionado que su obra sea poco conocida a nivel internacional. Es un artista cuyas piezas tienen que ser visitadas *in situ*, no sólo por la imposibilidad de su traslado, sino porque cada una de ellas fue creada tomando en cuenta el paisaje en el cual sería ubicada.

Afortunadamente podemos conocer el proceso creativo de Bistolfi gracias a que muchos de sus bocetos en yeso y cera han sido rescatados y actualmente se encuentran exhibidos en la Gypsoteca bistolfiana, ubicada en Casale Monferrato.

La vasta colección de la Gypsoteca también incluye dibujos y pinturas del artista, además de diseños para medallas,[10] por lo cual no son de sorprender las noticias que indican que podía dedicar 18 horas continuas a su trabajo.

9 Archivo Volpedo-B 206, Carta de Leonardo Bistolfi a Pellizza da Volpedo, Belgirate-Lago Maggiore, 12 junio 1903, en Sandra Berresford, *op. cit*., p. 172.

10 A lo largo de su vida, Bistolfi trabajó por encargo para diferentes gobiernos italianos, por lo que no estuvo exento de realizar obras para Mussolini, como la "Medaglia per Benito Mussolini presentata da parte della città di Forlí", de 1922, que en una cara tenía el retrato del *Duce*, mientras que en la otra tenía un hombre desnudo inclinado, haciendo el saludo romano apoyado sobre un *fascio*. *Ibid*., p. 290.

> A lo largo del tiempo Bistolfi fue modelando formas femeninas y masculinas que se convirtieron en sus arquetipos, ya que si bien tenía una excelente habilidad para copiar del natural –lo cual queda evidenciado con los diferentes retratos que hizo–, se dice que no tenía el hábito de copiar "dal vero".[11]

Gracias a esta creación de arquetipos podemos encontrar en su obra personajes que formalmente son similares a los plasmados en su trabajo dedicado a México. A continuación señalaremos algunas de sus piezas más importantes, ya sea porque tengan relación con las creadas para México o porque representen hitos en la vida del artista.

Algunas obras del Bistolfi simbolista

En el Cementerio Monumental de Milán se encuentran varias obras diseñadas por Bistolfi. Entre ellas, en la lápida de la familia Biasini (1925 *ca*.) el escultor dio vida a un ángel que toca el arpa y que recuerda a la mujer nívea que se ubica en la parte central del tímpano del Palacio de Bellas Artes en México.

Otra obra suya importante en Milán es la capilla sepulcral para la familia Toscanini, que fue realizada entre 1909 y 1911 a solicitud del músico y director de orquesta Arturo Toscanini y su mujer para resguardar los restos de su hijo, muerto en Argentina a los 4 años. Las cuatro caras de la capilla contienen bajorrelieves en los que se hace una alegoría de la muerte del niño. En la parte frontal dos ángeles sostienen la nave en la que viajó el cuerpo del pequeño hacia su última morada. En los bajorrelieves de las partes laterales, mujeres velan una cuna vacía, mientras que en la parte trasera un hombre y una mujer se abrazan, desconsolados. Esta obra es considerada como *sui generis* dentro del repertorio bistolfiano. A pesar de ser una pieza de calidad y refinamiento excelso, es una de sus creaciones menos conocidas.

Por su parte, el cementerio de Staglieno en Génova resguarda *La Croce* (1899-1907), monumento funerario que contiene los restos del senador Tito Orsini. Su obra combina alegorías del mundo privado y público del senador: personajes representando el Pensamiento, el Amor Filial, la Juventud, la Infancia, el Dolor, la Maternidad, la Fe y el Trabajo, se combinan en lamento fúnebre frente al hombre de estado. El personaje del Dolor tiene eco en el hombre recostado en el lado derecho del conjunto del tímpano en su obra mexicana.

[11] *Ibid*., p. 17.

La Certosa de Bolonia resguarda un pequeño ejemplo del trabajo bistolfiano: una copia del retrato de Cristo del Crucifijo Brayda (1901), que creó por encargo de esta familia para una tumba en Villarbasse.

A pesar de que la mayoría de las obras de Bistolfi en los cementerios fueron creadas principalmente para familias católicas (hay algunas para familias judías), son pocos los personajes religiosos que desarrolla; una excepción es este crucifijo. Fue tal el éxito de este Cristo, que fueron hechos varios calcos de su rostro para otros cementerios italianos: uno de ellos se encuentra en la Certosa boloñesa.

También Bolonia resguarda una de las obras conmemorativas más importantes del autor: el monumento a Giosuè Carducci, levantado a un costado de la casa del poeta, ahora convertida en museo. Ésta es una de las creaciones que más tiempo le llevaron a Bistolfi: el proyecto fue aprobado en 1908 y sería hasta 1928 que vería su culminación; es por ello que también resulta un compendio de los últimos años de su desarrollo artístico.

La obra es un tríptico formado por dos esculturas a los lados y un gran relieve rectangular de 12 metros de longitud en la parte central. Hacia la izquierda se encuentra *El amor a la naturaleza* (un hombre y una mujer desnudos abrazados acompañados con un fauno que toca la flauta). A la izquierda *El sauro corcel de la canción* cabalgado por la Libertad, y secundado por las alegorías de la Rima y el Ritmo a ambos lados.

La parte central representa al poeta sentado y a sus espaldas un conjunto de personajes que representan diferentes alegorías de sus momentos artísticos. La Gypsoteca Bistolfiana hizo una labor de rescate de los bocetos finales para esta obra, los cuales comparten sala con el boceto de *La Armonía* que el escultor ideó para el tímpano del Teatro Nacional de México.

La obra de Bistolfi en México

> *...todo, entre tierra y cielo, será un templo y nosotros traeremos los monumentos de Leonardo Bistolfi fuera de los cementerios, para animar nuestros paisajes, para unirlos a nuestra vida...*
>
> Giovanni Cena[12]

Fue Adamo Boari quien llevó a la realidad las palabras de Giovanni Cena en México. Boari sacó el arte de Bistolfi de los cementerios

[12] Citado en *ibid*., p. 25. Traducción mía.

para darle un lugar fundamental en el paisaje de la capital mexicana. El arquitecto asignó a Bistolfi lo que sería la pieza principal en la decoración exterior del Teatro Nacional, una pieza de grandes dimensiones, en la que realizó las figuras humanas más grandes que haya trabajado.

El contrato con Bistolfi se firmó en 1908 y en él se estipuló que el escultor realizaría una composición inspirada en las artes, la cual culminaría en dos años; finalmente el plazo se extendería un año más. Bistolfi creó un conjunto en el que plasmó todas sus aficiones: una mujer nívea ocupa la parte central y da nombre al relieve: *L'Armonia*. Al lado derecho de ésta, una pareja se enlaza en un beso; a su lado un personaje los acompaña tocando la flauta, mientras una pareja femenina danza. Una suerte de amorcillos sin alas complementan el cuadro.

Del lado izquierdo la escena es más cruda: seis personajes se enlazan en actitudes de angustia o sufrimiento; necesarias también para el genio creativo. La *Armonía*, al centro, mantiene el equilibrio entre esa pasión y sufrimiento que la acompañan a ambos lados.

En el estudio Nicoli de Carrara se dio forma a la obra final en mármol. El estudio conserva una copia de la misma en tamaño natural. Este conjunto comenzó a llegar a México hace 100 años, en noviembre de 1909. Después de arribar al puerto de Veracruz vía marítima, la mujer nívea llegó a la ciudad luego de un largo viaje en tren y en carreta arrastrada por mulas. En la edición del periódico *El Imparcial* publicada el 16 de marzo de 1910 se da cuenta de la colocación de la obra, la cual es descrita de la siguiente manera: "Hermosa es la figura que firma el nombre de Bistolfi. Uno de los escultores de más fama en Europa".[13]

En agosto de 1910 aparece un artículo en el mismo diario, dedicado al Teatro Nacional, donde se hace un recuento del estado del edificio en ese momento. En lo referente a los motivos ornamentales señalaba:

> En Italia se están fundiendo numerosas y gigantescas o menudas piezas de ornamentación en bronce, y Bistolfi, el primer escultor de la tierra clásica del arte, como Rodin lo es en Francia, como lo era Querol en España, ha ejecutado en mármol de Carrara

[13] "La primera gran estatua para el Teatro Nacional", *El Imparcial*, miércoles 16 de marzo de 1910, p. 8.

primorosas y magistrales figuras para el decorado y está hoy tallando los últimos tableros del decorado del arco central.[14]

Para el centenario de la Independencia de México, el conjunto principal ya se encontraba colocado. Los amorcillos que decoran la *archivuelta* llegarían unos meses después, junto con las piezas de *L'Ispirazione* y *La Musica*, para completar el ciclo bistolfiano. Ya con la obra de Bistolfi colocada, el Teatro Nacional tendría que esperar más de dos décadas para ser concluido y abierto al público.

Sería hasta 1934, un año después de la muerte de Bistolfi y seis años después de la del arquitecto Adamo Boari, que el Teatro sería inaugurado, presentado como el Palacio de Bellas Artes. Para ese entonces los valores artísticos que serían exaltados en la obra serían los nacionalistas, propios de la época post-revolucionaria que vio su conclusión y no los internacionales, como era el deseo de Adamo Boari y el régimen porfirista.[15] Sin embargo desde muy temprano la

[14] "Nuestro Teatro Nacional", *El Imparcial*, Suplemento dominical, 3ra parte, domingo 28 de agosto de 1910, p. 3. Por el estilo en el que está redactada la nota, es probable que haya sido escrita por el propio Adamo Boari; lo cual no resultaría extraño, tomando en cuenta que acostumbraba realizar este tipo de ejercicios de promoción de sus obras en los diarios mexicanos, gracias a su relación con los editores. Cfr. Óscar Molina Palestina, *Cinema México, el último proyecto de Adamo Boari para finalizar la construcción del Palacio de Bellas Artes*, pp. 29-31. La comparación de Bistolfi con Rodin y Querol no es gratuita. Por un lado, Querol también fue invitado a participar en la ornamentación del Palacio, con los Pegasos que actualmente se encuentran en las fuentes laterales ubicadas en la plaza de acceso al edificio. Querol muere en diciembre de 1909. Por su parte, Auguste Rodin era reconocido como el escultor más importante a nivel internacional en aquel momento. Algunos detractores de Bistolfi señalaban que su obra no era más que una mezcla del estilo "michelangiolesco" y las formas de Rodin. Bistolfi coincide con Rodin en octubre de 1901 en Turín, gracias a Giovanni Cena, quien acompañaba al francés en un recorrido por Italia. Cfr. Sandra Berresford, *op. cit*., p. 31. Si bien Rodin fue inspiración para el italiano, no puede calificarse de plagio o glosa a la obra bistolfiana.

[15] Al igual que Boari, Bistolfi también vivió el cambio de valores en el arte que se gestó a inicios del siglo XX. En la Italia de la segunda década del siglo XX, Leonardo Bistolfi ya era considerado como un escultor de la vieja escuela, frente sus connacionales futuristas. La obra de Bistolfi era usada como referencia en forma negativa, comparándola con las novedades que presentaba la escultura futurista creada por Boccioni. En el Manifiesto técnico de la escultura futurista, Boccioni se lanza contra las obras figurativas. Ya el primer Manifiesto del Futurismo escrito por Marinetti, se pronunciaba en contra de formas como la Victoria de Samotracia. Para cuando el monumento a Carducci fue inaugurado, la escultura de fuertes líneas, propia del estilo nacional-socialista promovido por Mussolini, más viril que el sensual estilo simbolista, dominaba la escena; por lo que no es de extrañar que una obra concebida con veinte años de anterioridad, fuera recibida de manera fría por la crítica.

pieza del tímpano, *L'Armonia*, de Bistolfi, sería seleccionada como imagen de identidad gráfica del Palacio.

Fue así como Leonardo Bistolfi le dio a nuestro país una de sus creaciones más grandes, una muestra enorme del simbolismo italiano, no sólo por sus dimensiones, sino por su belleza, la cual nuestro país ha recibido y adoptado como propia. Justo es recordar a este importante escultor italiano a cien años de haberle dado a México una de sus obras maestras.

Bibliografía

Berresford, Sandra, Rossana Bossaglia, *Bistolfi 1859-1933: il percorso di uno scultore simbolista*. Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1984.

Damigella, Anna Maria, "Il simbolismo italiano: cultura europea e identità nazionale", en Geneviève Lacambre, Luisa Capodieci, Dominique Lobstein eds., *Il Simbolismo, da Moreau a Gauguin a Klimt*. Ferrara, Ferrara Arte, 2007, pp. 51-62.

Lacambre, Geneviève, "Il simbolismo", en *Id*., pp. 3-15.

"La primera gran estatua para el Teatro Nacional", *El Imparcial*, miércoles 16 de marzo de 1910, p. 8.

Molina Palestina, Óscar, *Cinema México, el último proyecto de Adamo Boari para finalizar la construcción del Palacio de Bellas Artes*, tesis de Maestría en Historia del Arte, unam, 2008.

"Nuestro Teatro Nacional", *El Imparcial*, Suplemento dominical, domingo 28 de agosto de 1910, p. 3.

El legado italiano en la obra del cubano Félix Pita Rodríguez
(Un homenaje en su centenario)

Mayerín Bello
Universidad de La Habana

Félix Pita Rodríguez (1909-1990) comienza su vida literaria publicando en revistas y periódicos, y a través de ellos se dará a conocer durante buena parte de su carrera. Autodidacta, acrecienta su experiencia vital y estética con sus viajes y con su activa militancia política a favor de causas que lo reafirman en su ideario socialista. Entre esos viajes habría que mencionar dos muy significativos en lo que respecta a su formación humanista e intelectual: su peregrinaje por México y Guatemala durante 1926 y 1927; y su estancia parisiense, a partir de 1929. Del primero nacerá, con los años, toda una cuentística de raíz americana, exploradora y crítica de los males sociales de los marginados; el segundo lo pondrá en contacto con las vanguardias europeas, en especial con el surrealismo. Ganancias de ambos periplos son un mundo de vivencias y adquisiciones culturales que marcarán hondamente su poesía y su narrativa. En alguna entrevista ha mencionado Pita su estancia en Italia en 1930, pero ninguna noticia, más allá de esa declaración, podemos extraer de ese viaje. Lo encontramos en Marruecos por esos mismos años y luego en España. El compromiso intelectual y político tiene ocasión de concretarse en su apoyo solidario y activo a la causa de la República española. Así, junto a sus compatriotas Juan Marinello, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén, formó parte en 1937 de la delegación cubana al II Congreso de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, celebrado en varias ciudades ibéricas durante la guerra civil. En 1938 está en Bélgica, luego irá a París y allí continuará abogando, a través de vías diversas, por la causa del pueblo español. A Cuba regresa en 1940, donde lleva a cabo una labor periodística fructífera, también en la radio. Nuevos viajes lo alejarán temporalmente de su isla: reside en Buenos Aires en 1949, y en Caracas entre 1958 y 1960, año en que regresa a Cuba. A partir de entonces ocupará diversas responsabilidades en el espacio cultural cubano y acrecentará su obra literaria con varios cuadernos de poemas y de cuentos. Félix Pita Rodríguez muere en 1990, cinco años después de haber recibido, entre otras condecoraciones, el Premio Nacional de

Literatura, máximo galardón otorgado en Cuba a un autor vivo por el conjunto de su creación.

Un sumario repaso de las características de su obra arrojaría, en lo que respecta a su poesía, la persecución de osadas analogías de estirpe surrealista, el dejo humorístico e irónico, el cultivo del ritmo y de la sonoridad de la expresión, y la riqueza léxica y temática, así como la exploración de un intimismo que no está reñido con la plasmación de vivencias compartidas.

Su narrativa, por otra parte, en la que persiste el aliento lírico, explora, entre otros, los temas de corte realista, donde dominan el hambre y la miseria de marginales y oprimidos. Pero incursiona, asimismo, en un terreno más imaginativo, fantástico, juguetón, en el que campean tipos estrafalarios, y donde asoman con ímpetu el humor, la farsa, lo grotesco, el remedo paródico de la historia y sus protagonistas.

Mención aparte merecen sus prosas poéticas, de puro linaje surrealista, como las exquisitas *Noches*, concebidas en su estancia europea de los años treinta, y publicadas mucho más tarde. Nombres como Amedeo Modigliani, Giovanni Battista Piranesi, Marco Polo, Paolo Uccello, serán, junto a otros, protagonistas de ese cuaderno en el que Pita deslumbra con esas libres asociaciones creadoras de atmósferas sugestivas, y con un estilo todavía en formación, pero que ya exhibe muchos de sus atinados recursos expresivos. He aquí, por ejemplo, un breve fragmento de "La noche de Modigliani". El delicado lirismo de la evocación de Pita constituye una acertada traducción de los modos del artista italiano:

> Cada cuerpo lleva en su enclaustrado confinamiento la justa parcela de infinito, capaz de iluminar eternamente el contorno ideal, la forma inapelable.
> La mano tiembla sobre el lienzo y un seno de geometría increíble surge, madurando remotas luces, pérfidos deseos. Los ojos de Modigliani persiguen afanosos la huidiza visión. Desde un rincón en sombras del estudio glacial, vagas formas estremecidas tienden garras de bruma que intentan alcanzar la luminosa frente. Por un instante que es de suprema angustia, Amedeo Modigliani retrocede y sus ojos entornados persiguen el fulgor infinito. Del dibujo que se estructura en el aire enrarecido de la noche, se desprende el tibio aliento de una amazona de hermética belleza.[1]

[1] Félix Pita Rodríguez, *Las noches*, pp. 42-43. A menos que se indique otra cosa, todas las citas son de este mismo autor, y se indicará sólo el título de la obra.

Prosa poética es también la de su libro de ambigua pertenencia genérica, *Elogio de Marco Polo*, de 1974, al que volveremos. Centremos, de momento, nuestras consideraciones, en algunos textos de Pita Rodríguez, ilustradores del diálogo que establecen zonas de su obra con la cultura italiana, y ejemplo, asimismo, de los diferentes derroteros que emprendió su creación. El primero que evocaremos es el poema: "Pero ¿qué queréis piojos de Cristo?", perteneciente a su libro de 1960 *Las crónicas. Poesía bajo consigna*. El título ha sido inspirado por un verso de Salvatore Quasimodo, que aparece como epígrafe y en el idioma original: *Ma che volete pidocchi di Cristo?* Está tomado del poema "Altra risposta", perteneciente, a su vez, al poemario *La terra impareggiabile*, de 1958. La desolación del poema de Quasimodo se transforma en desafío en el texto de Pita, y vibra con toda la energía característica de quien fustiga la codicia escudada en el supuesto amor a Cristo. He aquí algunas estrofas:

> Ésta es la crónica de un día de trajinados légamos,
> de turbios, de soterrados líquenes,
> de un día que levanta como una espina airada
> la pregunta de Salvatore Quasimodo:
> "Pero, ¿qué queréis, piojos de Cristo?"
> [...]
> Desde hace veinte siglos estáis sacando oro
> de una vieja cruz de madera,
> desde hace veinte siglos vendiendo la esperanza.
> Dos mil años poniendo en almoneda materiales divinos;
> dos mil años comprando y revendiendo latifundios celestes,
> terrenos de la gloria, propiedad horizontal del Paraíso.
> [...]
> Son sus palabras, piojos insaciables
> sus palabras que habéis escamoteado
> durante dos mil años de ignominia
> dos mil años en que le habéis crucificado cada día
> con vuestras sucias manos de mercaderes de la gloria,
> sanguijuelas de Dios, piojos de Cristo.[2]

Como ejemplo de aquel otro costado de la obra de Pita que se complace en la pura evocación imaginativa, sin la urgencia del compromiso político, citaremos a continuación una composición que confirma su devoción hacia uno de los escritores italianos más famosos, que alguna vez tendríamos que recordar en estas Jornadas: Emilio

[2] *Las crónicas. Poesía bajo consigna*, pp. 37-39.

Salgari. El poema testimonia, asimismo, su deuda con Baudelaire y Rimbaud. Se titula "Falsa Oda a Salgari" y he aquí algunos versos:

> [...]
> La Malasia tiene color de fuego y sabe a almendras,
> Borneo es blanco,
> la música de sus albatros es anterior a las sirenas.
>
> Java es una oración, y un puñal,
> y un vuelo de papel picado, en el viento.
>
> Verde, rojo y negro.
> ¡Un corsario de cada color!
> Para siempre,
> sal de los mares dulces,
> Yolanda clavada en el recuerdo
> entre los senos de una niña nunca vista.[3]

Como ha sucedido con muchos de nosotros, era Salgari una de las lecturas predilectas del niño Félix Pita, lealtad que lo llevaría, muchos años después, a realizar versiones radiales de su obra. En una entrevista que se le hiciera hacia el final de su vida, declaraba al respecto: "Hice el Corsario Negro, el Rojo, el Verde, y no hice más colores porque no había, pero seguí amando a Salgari y lo sigo amando."[4]

La referencia italiana aparece, igualmente, en el cuento "Ludovico Amaro, temponauta", perteneciente a su cuaderno *Los textos*, datado en 1972. En este grupo de narraciones domina el puro divertimento, como lo indican sus títulos: "Fray Alosyus, demonólogo"; "Abdul-El-Ramán, matemático"; "Ozaías de Pamplona, alquimista"; "El monje Asabelio, gramático"; "Yango, juglar gitano"; "Lupus Albo, vanidoso"; "Ludovico Amaro, temponauta", "Sir Geoffrey I. H., viajero perdido".[5] Se trata de relatos apócrifos sobre inventores, científicos, filósofos, todos personajes excéntricos; relatos deducidos a partir de textos que la historia ha supuestamente conservado: manuscritos, notas de diarios, documentos y procesos judiciales, códices, leyendas, etc. Son narraciones fantásticas y disparatadas, que ponen sutil y cómicamente en tela de juicio el papel que desempeñan los textos en la historia. Entre esos personajes se cuenta el italiano

[3] *Poemas y cuentos*, pp. 21-23.

[4] Norberto Codina, "La buena memoria. Entrevista con Félix Pita Rodríguez", *Caligrafía rápida*, p. 14.

[5] *Los textos*, *Prosas*, pp. 333-365.

Ludovico Amaro, quien viviera en Siena entre 1600 y 1648. Amaro insinúa, mediante una interpolación en una obra suya de astronomía, que es posible, si bien harto difícil, pasar de una dimensión temporal a otra. Discípulos y exégetas, como Arrigo Boggio, privilegian su saber astronómico y sólo anotan de pasada, como una curiosidad, esas elucubraciones del erudito concernientes al tiempo. Pero uno de sus lectores y admiradores, Carlo Galeazzo para mientes en lo que parecía una digresión o distracción, e inicia una investigación sobre la misteriosa desaparición de Amaro, a partir de legajos del año 1648, en que no se le vio más en Siena. La conclusión que se impone es que Ludovico Amaro encontró, finalmente, el modo de viajar en el tiempo, y esa fue la razón de su súbita desaparición.

El humor y la pura diversión que caracterizan al conjunto apuntan, asimismo, hacia tendencias contemporáneas de la literatura que, a partir del juego intertextual, edifican lo que Gérard Genette ha llamado “la literatura a la segunda potencia”. Pero también, quizás sin proponérselo y por la vía de la deconstrucción humorística, da su aporte al debate contemporáneo acerca los modos en que la historia se perpetúa, y de los que deriva su legitimidad.

Llegamos así a la última obra de Pita Rodríguez que consideraremos, el *Elogio de Marco Polo*. Perenne compañía del autor, había sido Marco Polo uno de los “noctámbulos” evocados durante el desarreglo de los sentidos parisienses, cuando concluía la década del veinte del pasado siglo. Es muy posible que entonces, en pleno clima surrealista, surgiera la idea del *Elogio*, concretado en la primicia de una de las *Noches*:

> La huella es anterior al paso, Rustichello. Y su precedencia al pie, es siempre infinita en el tiempo y el espacio. Pero no claves esta verdad en tu manuscrito: las verdades que persiguen la eternidad por ese camino, se transmutan en cadáveres atormentados por su imborrable apariencia de vida, tal los muertos del antiguo Egipto. [...]
> “¡Oh belleza sin muerte de las contradicciones! –susurra Rustichello, amortiguada la voz por el peso implacable de la noche–. Estas verdades que estoy fijando en las hojas de pergamino, son ya tu eternidad, oh Marco.”[6]

Pero su Marco Polo no cabía en tan corto respiro. De modo que con los años, y habiéndose mantenido viva la devoción hacia el viajero veneciano, Marco Polo será el centro de un texto genéricamente

[6] *Las noches*, p. 69.

inclasificable, o que puede ser entendido como un extenso poema en prosa, un ensayo, una biografía *sui generis*, o un apócrifo códice novelado que se sumaría al larguísimo cortejo de manuscritos que han alimentado la realidad y la leyenda tejida en torno a esta figura. He aquí su Índice:

El ya aludido gusto de Félix Pita por el diálogo intertextual halla en la historia de Marco Polo un terreno ideal para desplegar las destrezas que había puesto a prueba en *Las noches* y en *Los textos*. Dueño a estas alturas de sus recursos expresivos, encuentra la ocasión, por una parte, de exhibir una prosa elegante y de innegable sustancia lírica; por otra, la apertura característica del *Libro de las maravillas del mundo* o *El millón* le facilita la apropiación fervorosa de una figura que ha sido siempre un estímulo para su vida y su creación:

> Desde mi más temprana adolescencia, puse en ti, singular estrella errante del cielo más alto, mi admiración, y por tanto, mi amor más puro.
> Tan diamantinos esa admiración y ese amor que hoy, cuando ya estoy andando los caminos que cierran el círculo, en vez de encontrarlos declinantes o del todo apagados –como está en la condición humana que ocurra– los hallo dentro de mí tan lozanos como ayer y con raíces aún más profundas que las de entonces.[7]

Marco Polo lo fascina, además, porque es el siempre evanescente objeto de la escritura de Rustichello, el escriba, encargado a su vez de garantizar su permanencia. En esa pareja evocadora de las figuras del escritor y del viajero se reconoce Félix Pita, pues viajero y escritor fue toda su vida. Viajero de mundos ficticios y reales; escritor de mundos reales y fantasiosos. Va, pues, tras Marco Polo, a sabiendas de que tiene que vencer o, mejor, aprovechar, la aludida apertura del texto múltiple en que Marco Polo vive:

[7] "Mi señor Marco Polo" [Nota Preliminar], *Elogio de Marco Polo*, s. p. Las citas que siguen son de este mismo texto y se indicará sólo la página.

> Por los senderitos angostos de las entrelíneas, persiguiéndole. Hurgando en los resquicios, en las hendeduras, en las grietas de lo que dijo y del cómo lo dijo, siempre con la esperanza de toparnos con algo que irradie su calor, que nos huela a él, que nos suene en los oídos con el imposible metal de su voz. Queremos ponerle la mano en el hombro, mientras él está, como tuvo que estar siempre, mirando con pupila afilada a un horizonte, y verlo voltear la cabeza y encontrarle en los ojos enormes –tenían que serlo por el continuo ejercicio de mirarlo todo hasta el fondo y más allá–, el torrente y el vértigo y el fluir en fiebre incesante de las imágenes atesoradas por ellos. (pp. 17-18)

El elogio se extiende también, entonces, a quien fija el testimonio, destinado, asimismo, a volatilizarse tras tanta mano que reescribirá la historia de Marco Polo:

> Sin Rustichello, Marco efímero, con el resplandor transitorio de su momento, del tiempo tan limitado de una vida humana. Centelleante pompa de jabón, sólo existente para los ojos que lo vieron, para los oídos que lo oyeron. Sin Rustichello, Marco sólo vivo para sus contemporáneos que le escucharon los relatos increíbles. Y que los vieron mitos y fábulas, delirio de mitómano. (p. 25)

Vemos así, en el libro de Pita, a un Marco adolescente, impulsando su propia aventura interior, en la soledad y la espera no compartidas con su madre, muerta de añoranza ("Beatrice"); a un Marco viajando, antes de hacerlo realmente, por el Mapa de la Tartaria y de la Ruta de la Seda, concupiscente de los aromas que a Venecia traían las galeras, junto con un cortejo de exóticas mercancías ("La ruta de la seda"); a un Marco renacentista, primero que todos, con sus cinco sentidos liberados del aherrojo que siglos de abstinencia imponían: así lo sueña Félix Pita, y pone en sus labios y en su pensamiento –legítima osadía– lo que él quiere que piense y diga. Así, expresiones del tipo: *tuvo que decirse*, *pensaría*, *se preguntaría*, nos van perfilando a su Marco, que termina siendo todo suyo cuando traspasamos la última línea del *Elogio*. Un Marco que es, ante todo, figura del Poeta –el prosaísmo del mercader queda fuera de este juego–, pues, como diría otro muy afín con Pita, el también cubano Eliseo Diego, poseía el secreto del mirar atento:

> Nunca otras ciudades como las suyas. Ni ahora ni siquiera entonces, porque mirar no es ver. Hormigueante la multitud que las miraba, pero ¿cuántos en ella con la facultad tan singular de ver,

> que es apresar abarcando, y aneja, la condición aún más singular y más solitaria de separar y escoger y cernir cien veces, para que luego, en el contar y el testimoniar sólo sobrevivan las piedras preciosas y queden atrás, en las landas infinitas de lo olvidado, las arenillas y las escorias sin valor? (pp. 51-52)

A cien años del nacimiento de Félix Pita Rodríguez, este Polo-Rustichello nuestro, hemos querido evocarlo y "elogiarlo", en particular, por su propio *Libro de las Maravillas*. Lo que, con toda seguridad, aprobaría quien en el frontispicio de la obra escribiera:

> A nadie he envidiado tanto como a ti, mi Señor Marco Polo. Por ninguna otra hubiese cambiado mi vida pequeñita, salvo por la tuya, enorme y refulgente como el rubí del rey Sendemain. [...] Un amor semejante, bien me autoriza a dedicarte estas páginas, en las que quise, con las fuerzas que tengo, demostrártelo.

Bibliografía

CODINA, Norberto, "La buena memoria. Entrevista con Félix Pita Rodríguez", *Caligrafía rápida*. Pinar del Río, Loynaz, 2006, pp. 11-27.

PITA RODRÍGUEZ, Félix, *Elogio de Marco Polo*. La Habana, Letras Cubanas, 2005.

PITA RODRÍGUEZ, Félix, *Las crónicas. Poesía bajo consigna*. La Habana, Empresa Consolidada de Artes Gráficas, 1963.

PITA RODRÍGUEZ, Félix, *Las noches*. San Antonio de los Baños, Unicornio, 2002.

PITA RODRÍGUEZ, Félix, *Poemas y cuentos*. La Habana, Bolsilibros Unión, 1975.

PITA RODRÍGUEZ, Félix, *Prosa*. La Habana, Letras Cubanas, 1978.

Riflessioni sull'interculturalità nella didattica dell'italiano LS

Manuela Derosas
Istituto Italiano di Cultura di Città del Messico

L'interculturalità, attualmente al centro di numerose discussioni, si posiziona come un concetto di frontiera fra molte discipline (sociologia, filosofia, psicologia, antropologia, ecc.) che corre il rischio di "diventare banale", come sottolinea de Vallescar Palanca,[1] soprattutto quando si esporta da una disciplina all'altra, senza valutare precisamente le implicazioni che acquisisce, a livello teorico e operativo, in altri campi di applicazione. Inoltre, all'interno della glottodidattica occorre propiziare una riflessione interna che, a sua volta, retroalimenti le riflessioni teoriche in quelle discipline dalle quali riprende alcuni concetti-chiave. In altre parole, sarebbe importante domandarsi in che modo le riflessioni teoriche sull'interculturalità in glottodidattica, e le sue sperimentazioni pratiche, possano favorire ulteriori riflessioni in altre scienze, fomentando processi di tipo inter- e trans-disciplinare.

L'educazione interculturale inizia ad assumere importanza in Europa a partire dagli anni '80 ed è in quest'ambito che si inserisce l'educazione linguistica interculturale. Titone ricorda[2] che gli storici hanno trovato evidenze dell'insegnamento di una lingua straniera già presso i Sumeri (2700 a. C. circa). La necessità dell'uomo di comunicare in altre lingue non è, evidentemente, un'esigenza nuova, ciò che è nuovo è che nelle società in cui viviamo la conoscenza di altre lingueculture diviene indispensabile ai fini di una convivenza pacifica e della costruzione di società democratiche. Allo stesso modo, da sempre gli uomini si sono incontrati e scontrati con l'altro: l'elemento di novità è che attualmente, come dice Geertz,[3] "siamo obbligati a pensare a quell'alterità in un modo molto diverso rispetto a come eravamo abituati a farlo" perché la diversità, che prima

[1] Diana de Vallescar Palanca, "Consideraciones sobre la interculturalidad y la educación", in Maria Heise coord., *Interculturalidad, Creación de un concepto y desarrollo de una actitud*, p. 115.

[2] Citato in Freda Mishan, *Designing authenticity into language learning materials*, p. 2.

[3] Clifford Geertz, *Los usos de la diversidad*, p. 89. La traduzione è nostra.

potevamo isolare fuori dai nostri confini nazionali, alberga ora nel seno stesso delle nostre società e di noi stessi.

Le attuali riflessioni sull'interculturalità sorgono dai problemi e dalle potenzialità derivati dalle nostre vite quotidiane. Viviamo, difatti, in ambienti sempre piú multiculturali e polivaloriali, prodotti dalla globalizzazione, da frontiere nazionali che diventano, per alcuni aspetti, sempre piú "permeabili" (si pensi agli scambi commerciali), ma meno in altri (per esempio, certe politiche di migrazione), dalle nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione, da ibridazioni culturali nelle quali le identità individuali diventano sempre piú complesse (riprendiamo, come suggerisce Edgar Morin,[4] il termine nella sua etimologia latina: *cum-plexus* "tessuto insieme"). Ha ragione De Vallescar Palanca a definire l'interculturalità un "imperativo"[5] nella nostra epoca planetaria. Se ricordiamo poi che l'UNESCO, nel documento intitolato *Education in a Multilingual World* del 2003 dichiara fra i diritti linguistici universali di ogni cittadino "l'accesso alle lingue internazionali" e a "altri sistemi di valori e modi di interpretare il mondo" come modo per favorire la comprensione interculturale e considera "l'apprendimento di una lingua straniera come parte di un'educazione interculturale finalizzata alla promozione della comprensione fra comunità e nazioni",[6] allora non possiamo non considerare che la glottodidattica, come scienza inserita nel contesto precedentemente delineato, non può e non deve esimersi da una riflessione cosciente delle potenzialità innovatrici, a livello profondo dell'epistemologia della disciplina, e critica –rispetto ai propri limiti e difficoltà, soprattutto in termini di operabilità– sulle implicazioni a livello teorico e operativo dell'introduzione di questo concetto, che le permetta di proporre alle società attuali un reale contributo. Riteniamo, dunque, la competenza comunicativa interculturale (CCI) una competenza di base della complessità. Come, dunque, incorporare questa competenza al processo di apprendimento/insegnamento? Come ridefinire, dunque, la CCI, in modo che sia possibile disegnare strategie operative chiare e dove la competenza da acquisire implichi il *saper essere*? Cosa significa saper comunicare in una dinamica interculturale?

Come appare da una ricerca internazionale[7] realizzata in 13 paesi, fra cui anche il Messico, basata su interviste ad insegnanti sulle loro convinzioni rispetto all'insegnamento della cultura e della CCI, risulta che molti vedono ancora l'insegnamento della

[4] Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, p. 21.

[5] D. de Vallescar Palanca, *op. cit.*, *id*.

[6] UNESCO, *Education in a Multilingual World*, p. 16.

[7] Lies Sercu *et al.*, *Foreign language teachers and intercultural competence. An international investigation*.

cultura come un passaggio di informazioni sulla cultura *target* e in qualche modo anche quelli che la considerano come un obiettivo fondamentale del processo di apprendimento-insegnamento, lo ritengono comunque incidentale rispetto agli obiettivi linguistici. A partire dalla nostra esperienza di formatori possiamo affermare che frequentemente abbiamo avuto l'occasione di osservare che i docenti elaborano proposte operative basate spesso su attività superficiali di confronto fra la cultura *target* e quella di partenza o su una dimensione ancora molto limitata al lavoro sullo stereotipo e sull'elemento folklorico. Da ciò emergono due considerazioni. La prima: è evidente che prima ancora che domandarsi che tipo di lavoro occorra fare in aula, ci si debba interrogare seriamente sul tipo di formazione richiesta (ma anche offerta) agli insegnanti di lingua di fronte alle esigenze di una società come quella in precedenza delineata. Questo, a nostro avviso, è uno dei punti "deboli" degli studi teorici, che richiederebbe però un'importante riflessione senza la quale molte delle proposte sull'interculturalità in glottodidattica rischierebbero di rimanere di difficilissima operazionalità.

La seconda riflessione, che affrontiamo in questa sede, riguarda la necessità di definire "interculturalità". A questo proposito il nostro punto di partenza sono due filosofi latinoamericani dell'interculturalità. Sulla scelta di queste fonti ragioneremo in seguito. La prima definizione è della de Vallescar Palanca[8] che cosí definisce l'interculturalità:

> una experiencia, previa a toda teoría. El proceso intercultural emerge cuando por alguna razón una persona cambia de contexto habitual de vida y se ve obligada a entrar en relación con otros grupos y culturas diferentes a los de su origen. Entonces, se produce una especie de rompimiento que podríamos denominar en función de su impacto, alcance y profundidad efectivo y afectivo. [...] Lo anterior también significa que el diálogo intercultural se enraiza no sólo en convicciones pensadas sino sentidas y, con frecuencia, está precedido, por algún choque o contraste cultural madurado en el tiempo. De lo contrario, se vuelve simplemente un viaje turístico.

La seconda fonte è rappresentata dal filosofo cubano Fornet-Betancourt, per il quale l'interculturalità rappresenta

> una actitud que abre al ser humano y lo impulsa a un proceso de reaprendizaje y de reubicación cultural y contextual. Es

[8] D. de Vallescar Palanca, *op. cit.*, p. 5.

> una actitud que, por sacarnos de nuestras seguridades teóricas y prácticas, nos permite percibir el analfabetismo cultural del que nos hacemos culpables cuando creemos que basta una cultura, la "propia", para leer e interpretar el mundo.[9]

Partendo da queste definizioni, ci domandiamo come attivare in aula un'esperienza e un processo, come quello descritto sopra, che non rappresenti un contatto superficiale con la cultura italiana, come potrebbe essere l'esperienza del viaggio, e che generi sulla base di una rottura effettiva e affettiva un dis-apprendimento e un ri-apprendimento che ci consenta di leggere e interpretare il mondo in modo aperto, articolato, complesso. È innegabile la differenza riguardo allo sviluppo della competenza interculturale in un contesto LS o L2. Anche se a livello teorico ci si riferisce allo sviluppo della stessa competenza, è però evidente che quando l'esperienza dell'alterità avviene in classe, non ha le stesse potenzialità, in negativo o in positivo, di quando dell'alterità viene fatta esperienza diretta, entrando in gioco corpo-mente-emozioni: in qualche modo il contesto della LS è un ambiente piú "protetto" rispetto a quello della L2, ancor di piú lo è se monolingue (come nel caso dell'italiano LS in Messico). Ciò non toglie che sia prerogativa di un insegnamento linguistico al passo con i tempi sviluppare nel modo migliore negli apprendenti questa competenza, e non solo con una finalità strumentale, per prepararli in vista di un possibile incontro con l'italiano e gli italiani in Italia, ma con una finalità piú propriamente educativa, che implichi per lo meno il sapersi confrontare con la differenza, acquisendo strumenti critici di analisi e riflessione su sé e gli altri, configurando cosí la classe di lingua come spazio di apprendimento significativo.

Fra i vari modelli di CCI in aula che, a partire dalle considerazioni or ora menzionate, abbiamo esplorato in questi anni, ci sembra di riconoscere in quello proposto dalla Lussier nel 1997, e da lei affinato con la sperimentazione negli anni, una buona proposta applicativa che risponde alla definizione di interculturalità anteriormente segnalata. Il modello della studiosa canadese[10] prevede l'integrazione di tre grandi dimensioni per lo sviluppo della CCI:

a) dei *savoirs* di ordine cognitivo, tendenti all'acquisizione di conoscenze e allo sviluppo della comprensione, centrati sulla conoscenza di elementi legati alla memoria collettiva (arte, letteratura,

[9] Raúl Fornet-Betancourt, *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*, p. 14-15.

[10] Ci riferiamo qui alla sintesi presentata in Denise Lussier, "Enseigner la 'compétence de communication interculturelle': une réalité à explorer".

musica, storia ecc.), al contesto socioculturale (fatti, valori, attitudini e identità delle altre culture) e alla diversità dei modi di vita (usi, costumi, norme proprie di quella società, stereotipi). Questa dimensione sarebbe connotata da verbi quali *identifier*, *reconnaître* e *nommer*;

b) dei *savoir-faire* d'ordine comportamentale, che richiedono agli apprendenti di interagire culturalmente nella lingua *target*;

c) dei *savoir-être* d'ordine affettivo e cognitivo, che vanno dalla presa di coscienza culturale dove l'alunno si dimostra sensibile agli altri e alle altre culture (*savoir-comprendre*) a un'appropriazione critica delle altre culture in funzione di una migliore conoscenza di sé e della propria identità (*savoir-accepter* e *savoir-interpréter* le credenze e i valori associati alla propria cultura e a quella dell'altro). Infine, la terza dimensione risponde alla competenza transculturale ed è determinata dall'interiorizzazione dei propri valori e la valorizzazione dei valori delle altre culture, includendo in questa la capacità di mediazione culturale. Questo terzo stadio è considerato dalla stessa Lussier di difficile realizzazione in contesto di insegnamento.

In sintesi, sviluppare la CCI significa agire a livello cognitivo, comportamentale e affettivo. Ed è soprattutto a questi due livelli che il lavoro diventa piú lungo e, soprattutto, piú complesso, affermazione che facciamo non tanto come docenti di lingua quanto, piuttosto, come migranti che hanno osservato altri migranti. Eppure, come ricorda la Lussier, riprendendo il filosofo e sociologo Pierre Bourdieu, agendo sulle conoscenze, sul saper fare e sul saper essere degli apprendenti abbiamo la possibilità di agire sul mondo sociale. Ecco che ci troviamo dinanzi a un ridefinito compromesso per l'educazione linguistica. Ecco che trova risposta una delle domande per noi centrali del Quadro Comune: "In che modo l'apprendimento della lingua può dare il miglior contributo possibile al loro [degli apprendenti] sviluppo personale e culturale quali cittadini responsabili di una società democratica e pluralista?"[11] L'apprendente diviene cittadino o attore sociale. Con Zarate definiamo attore sociale: "un individuo que se compromete en la elección de las lenguas, pero también en la elección de otros modos de vida extranjeros y que, además, se enfrenta a la diversidad de los sistemas de valores".[12] Sempre secondo Zarate "attore sociale"[13] è un concetto ampio, che

[11] Consiglio d'Europa, *Quadro Comune Europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione Quadro Comune*, p. 57.

[12] Geneviève Zarate, *Las competencias interculturales: del modelo teórico al diseño curricular*, p. 16.

[13] *Ibid*., p. 17.

supera il percorso scolastico o accademico di un individuo, in quanto si definisce rispetto al suo posizionamento in quello che, come ben noto, fu definito "spazio sociale" da Bourdieu, sociale in quanto "toma parte a las normas, las reglas y funciones de los procesos sociales, participa de los dramas de la historia, así como a la producción y a la dirección de la sociedad".[14] L'attore sociale costruisce la sua partecipazione mediante l'azione (nel Quadro Comune si parla di approccio orientato all'azione).

Per quest'attore sociale l'apprendimento linguistico oggigiorno si configura come strumento di formazione alla cittadinanza interculturale che è includente e partecipativa. Vorremmo fare nuovamente enfasi sul fatto che piú che mai si stia rafforzando il legame che unisce l'educazione in generale, nel nostro caso particolare, l'educazione linguistica, con il mondo esterno all'aula. Si evidenzia la possibilità, a partire dalla glottodidattica, di apportare alle nostre società contemporanee strumenti per la proposizione di un cambiamento sociale. I profondi cambiamenti politici, economici, sociali, il processo di globalizzazione, il sorgere delle società della conoscenza hanno fatto della conoscenza linguistica una necessità sempre piú impellente. Nel mondo attuale, caratterizzato piú che in altri momenti da migrazioni, movimenti di persone, mobilità, nei quali vediamo da un lato la debolezza delle frontiere nazionali (con la conseguente e aumentata difficoltà di delimitare chiaramente le culture "nazionali") dall'altro lato il sorgere di fenomeni di rivendicazione identitaria ed etnica, connotati spesso da tratti violenti, possiamo considerare la glottodidattica in prospettiva interculturale come uno "spazio" privilegiato di accettazione, comprensione reale e profonda dell'alterità, e, piú ancora, di reale interazione e coazione (cioè di azione congiunta, secondo il didattologo francese Christian Puren) con essa.

La glottodidattica interculturale deve, però, essere critica e qui riprendiamo il problema delle fonti segnalato in precedenza. Segnala Risager[15] che la comunicazione interculturale ora "serve" per tutto, persino per vendere in modo piú efficace un prodotto commerciale. Poniamo come esempio lo slogan che, contrapponendo immagini opposte (piramide Giza *vs* torre Eiffel), recita: "avoir l'ésprit ouvert

[14] Citato da Gilberto Giménez, "Para una teoría del actor en las ciencias sociales. Problemática de la relación entre estructura y 'agency'", *Cultura y representaciones sociales. Revista electrónica de ciencias sociales* 1, p. 146.

[15] Karen Risager, "The teacher's intercultural competence", *SPROGFORUM* 18, Vol. 6, p. 5.

sur le monde, c'est comprendre les différences de point de vue". È evidente l'uso di un linguaggio che fa riferimento al valore della differenza come segnale di uno sguardo aperto e "tollerante" verso il mondo. Peccato che sia un messaggio promosso da una banca i cui valori etici e politici sono, a dir poco, discutibili: è lo slogan della campagna pubblicitaria di HSBC.[16]

Non concordiamo con una visione di comunicazione interculturale dipendente da logiche commerciali o strumento di politiche omologanti e amalgamanti. Tzvetan Todorov in *La conquista dell'America. Il problema dell'"altro"*, nella sezione "conoscere", parla dei missionari inviati in Messico che cercavano di conoscere la cultura autoctona, perché conoscere serviva per dominare e convertire gli indigeni al cristianesimo. L'analogia con le politiche di dominio mondiale è immediata. È innegabile, come segnala Balboni,[17] che la maggioranza degli studi sulla comunicazione interculturale nasce in ambito aziendale e che questi stessi costituiscano, almeno in parte, il modello di riferimento per la definizione della competenza in questione in ambito glottodidattico. La scelta di un modello di riferimento determina, riflette e inquadra una possibile descrizione/interpretazione della realtà. Occorre pertanto essere coscienti delle ripercussioni che ha, a livello pedagogico, l'applicazione di un modello sorto in ambito aziendale. Sarebbe importante pertanto, nella scelta dei modelli e le definizioni di riferimento, partire da un'ottica piú filosofica e umanista, considerando che la finalità della CCI risiede, prima di tutto, nella conoscenza e nella comprensione dell'altro, nella sperimentazione di quel *dépaysement* indispensabile per capire che non ci sono solo piú modelli culturali possibili, ma anche "plus d'une façon d'être humain".[18] In questo senso occorre ridefinire il concetto di CCI: in molti casi, pur sottolineando l'innovazione della didattica interculturale, si aggiunge l'aggettivo interculturale all'idea di competenza comunicativa sviluppata negli anni '70, la comunicazione intesa come scambio di messaggi efficaci. Si domanda Moretti[19] se l'efficacia sia realmente l'unica finalità della comunicazione e se la glottodidattica obbedisca solo alla logica della funzionalità e dell'utilità. Cosa significa comunicare? Qual è

[16] http://www.imparfaitdusubjectif.fr/archives/2006/09/30/folie-ou-gnie/.

[17] Paolo E. Balboni, *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*.

[18] Tzvetan Todorov, *L'homme dépaysé*, p. 23.

[19] Agnese Moretti, "Réflexivité, interdisciplinarité et interculturalité en didactique des langues-cultures étrangères", *inter-Francophonies* 2, p. 12.

il fine della comunicazione? Rispondiamo con Morin: il fine della comunicazione è la comprensione fra gli esseri umani, comprensione che lo stesso autore considera “cruciale per gli esseri umani” e in questo senso ne fa una delle finalità dell’educazione del futuro, uno dei sette saperi secondo quella riforma dell’educazione di cui si fa promotrice l’UNESCO, attraverso il testo a lui affidato: *I sette saperi necessari all’educazione del futuro*.[20]

La classe di lingua si configurerebbe, in questo modo, come un luogo privilegiato di incontro, scoperta, cooperazione con l’alterità, come spazio di educazione ai valori: “l’enseignement des langues, lieu privilégié du contact interculturel, constitue un sécteur oú intégrer concrètement dans les systèmes éducatifs une éducation à la vie démocratique dans ses dimensions interculturelles”.[21]

Un vero e proprio spazio di formazione all’alterità. La vita quotidiana nelle società attuali, complesse, interconnesse ci mette dinanzi costantemente all’alterità, ma spesso non siamo dotati né della coscienza né degli strumenti per affrontare tutto ciò in modo costruttivo. Si delinea cosí la dimensione formativa ed etica della disciplina, che definiamo, come lo fa Geertz[22] con l’etnografia, come una “disciplina capacitadora. Y a lo que capacita [...] es a un contacto fructífero con una subjetividad variante”.

Parliamo di dimensione formativa nell’accezione suggerita da Todorov[23] con il termine *Bildung*, cioè di una cultura capace di formare l’uomo e il cittadino. La potenzialità dell’interculturalità consiste, a nostro avviso, nella possibilità di una ridefinizione delle basi epistemologiche stesse della glottodidattica, in quanto orientandola verso le scienze umane di intervento (secondo già una definizione di Robert Galisson in un articolo del 1989[24]), la doterebbe di due elementi:

- una base etica che ogni scienza dovrebbe avere. Nella nostra ipotesi questa base etica sarebbe la relazione costruttiva con l’alterità (in una prospettiva dialogica di riscoperta di sé nella scoperta dell’altro, come la definí il celebre teologo Pannikar), nel

[20] Edgar Morin, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, pp. 47-53.

[21] Jean-Claude Beacco, Michael Byram, *Guide pour l’élaboration des politiques linguistiques éducatives en Europe. De la diversité linguistique à l’éducation plurilingue*, p. 35.

[22] C. Geertz, *op. cit*, p. 87.

[23] T. Todorov, *op. cit*, 180-181.

[24] Robert Galisson, “Problématique de l’autonomie en didactique des langues (context française)”.

contesto dell'umanismo critico e di educazione al decentramento di Todorov;[25]

- un progetto di intervento nella società: l'"imparare a vivere insieme", uno dei quattro pilastri proposti nella relazione all'UNESCO da Delors.[26] Riprendendo Morin,[27] diremmo che questo progetto di intervento deve basarsi sui seguenti lemmi: *solidariser*, *responsabiliser*, *moraliser*.

In conclusione, la glottodidattica interculturale, partendo dal riconoscimento della profonda interdipendenza fra lingua e cultura, oggetto del processo ricorsivo di insegnamento-apprendimento, mira a formare cittadini e attori sociali capaci di riconoscere e valorizzare la differenza e che, senza rinunciare alla propria identità, sappiano tendere ponti mobili per la creazione di spazi ibridi di partecipazione e negoziazione. Sarebbe una didattica universalista nel suo particolarismo: sebbene il punto di partenza sia ciascuna linguacultura specifica (e senza voler prescindere dalla specificità di ciascuna di esse), le attitudini, abilità, competenze del parlante interculturale sarebbero "trasferibili" in qualunque contesto comunicativo interculturale.

Bibliografia

BALBONI, Paolo Emilio, *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*. Torino, UTET, 2002.

BEACCO, Jean-Claude, BYRAM, Michael, *Guide pour l'élaboration des politiques linguistiques éducatives en Europe. De la diversité linguistique à l'éducation plurilingue*. Strasbourg, Division des Politiques Linguistiques, Conseil de l'Europe, 2003.

COUNCIL OF EUROPE, *Quadro Comune Europeo di Riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione*. Firenze, La Nuova Italia, 2002.

DELORS, Jacques, *Nell'educazione un tesoro. Rapporto all'UNESCO della Commissione Internazionale sull'Educazione per il Ventunesimo Secolo*. Roma, Armando, 1997.

DE VALLESCAR PALANCA, Diana, "Consideraciones sobre la interculturalidad y la educación", in Maria HEISE coord., *Intercul-*

[25] T.Todorov, *Nosotros y los otros*.
[26] Jacques Delors, *Nell'educazione un tesoro*.
[27] Edgar Morin, *Pour une politique de civilisation*.

turalidad, Creación de un concepto y desarrollo de una actitud. Lima, Programa FORTE-PE, 2001, pp. 115-136.

Education in a multilingual world: UNESCO education position paper. Parigi, UNESCO, 2003.

FORNET-BETANCOURT, Raúl, *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*. Madrid, Trotta, 2004.

GALISSON, Robert, "Problématique de l'autonomie en didactique des langues (context français)", *Langue française*, 1989, Vol. 82, 1, pp. 95-115.

GEERTZ, Clifford, *Los usos de la diversidad*, trad. La Roda, Durá, Taberna. Barcelona, Paidós, 1996.

GIMÉNEZ, Gilberto, "Para una teoría del actor en las ciencias sociales. Problemática de la relación entre estructura y 'agency'", *Cultura y representaciones sociales. Revista electrónica de ciencias sociales* 1, 2006, pp. 145-147.

LUSSIER, Denise, "Enseigner la 'compétence de communication interculturelle': une réalité à explorer", *Vie pedagogique*, 149, 2008.

MISHAN, Freda, *Designing Authenticity into Language Learning Materials*. Bristol, Intellect, 2005.

MORETTI, Agnese, "Réflexivité, interdisciplinarité et interculturalité en didactique des langues-cultures étrangères", *inter-Francophonies* 2: *Malentendus, conflits et médiations*, 2003. consultabile in http://www.interfrancophonies.org/reflex.pdf.

MORIN, Edgar, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, trad. Mercedes Vallejo-Gómez. México, Librería El Correo de la UNESCO, 2001.

MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*. Paris, Éditions du Seuil, 2005.

MORIN, Edgar, *Pour une politique de civilisation*. Paris, Arléa, 2008.

RISAGER, Karen, "The teacher's intercultural competence, *SPROGFORUM* 18, Vol. 6, 2000, pp. 14-20.

SERCU, Lies, *et al.*, *Foreign Language Teachers and Intercultural Competence. An International Investigation*. Clevedon, Multilingual Matters, 2005.

TODOROV, Tzvetan, *La conquista dell'America. Il problema dell' "altro"*, trad. Aldo Serafini. Torino, Einaudi, 1984.

TODOROV, Tzvetan, *Nosotros y los otros*, trad. Martí Mur Ubasart. Madrid, Siglo XXI,1991.

TODOROV, Tzvetan, *L'Homme dépaysé*. Paris, Éditions du Seuil, 1996.

ZARATE, Geneviève, *Las competencias interculturales: del modelo teórico al diseño curricular*. Madrid, Fundación Antonio de Nebrija, 2002.

"Ciak, si impara!"
Una proposta di sfruttamento didattico del film *La cena* di Ettore Scola

Adriana Vicario Chávez
Universidad Veracruzana

Questo lavoro rappresenta il desiderio di avvalerci del grande potenziale rappresentato dal cinema come risorsa nella lezione di italiano LS per far avvicinare gli studenti, in un modo motivante e coinvolgente, alla cultura ed alla società italiane. In questo articolo spiegheremo i motivi che ci hanno spinto a didattizzare, partendo da una visione olistica dell'insegnamento-apprendimento delle lingue, il film italiano *La cena* (Ettore Scola, 1998) e forniremo un esempio delle unità didattiche realizzate. Nelle unità svolte trovano spazio sia aspetti linguistici e sociolinguistici come il registro formale/informale, l'uso dei pronomi personali "tu", "Lei", "voi" e "Loro" nei rapporti interpersonali, sia argomenti culturali quali la cucina italiana, il ristorante e i miti del cinema italiano.

1. Il cinema nell'aula di italiano LS

Da molti anni, il cinema è utilizzato dagli insegnanti di italiano LS come supporto ai contenuti studiati nei vari corsi di lingua e cultura. Dall'osservazione sul modo in cui normalmente si usa questa preziosa risorsa audiovisiva in classe sono scaturite alcune riflessioni e non poche perplessità: la riflessione piú importante riguarda i momenti e le modalità in cui i film vengono usati a lezione. Sovente, il cinema non è sfruttato affatto, dato che viene proposto in maniera isolata e casuale per "riempire i tempi morti" all'interno di un corso, cioè come attività di puro svago, oppure viene, a nostro parere, sottosfruttato, e si va agli estremi: è usato come occasione per presentare o per far ripassare strutture grammaticali oppure per fare un lavoro di sola interpretazione del film. È importante sottolineare che non sosteniamo che non si debba mai focalizzare l'attenzione dell'allievo su aspetti morfosintattici quando si lavora con questo genere audiovisivo, ma limitare il lavoro con il cinema a un analisi del genere è riduttivo oltreché non necessario, considerata l'abbondante offerta di grammatiche ed eserciziari attualmente in commercio.

D'altra parte, osservando alcuni dei materiali esistenti, abbiamo notato che il cinema è usato soprattutto per livelli di conoscenza linguistica intermedio-alti (di solito a partire da un B2).

In realtà, il cinema rappresenta un'occasione unica per lavorare su elementi extralinguistici e paralinguistici: gestualità, accenti regionali, elementi prossemici, comportamenti, aspetti sui quali si lavora poco o niente nei corsi di lingua, nonché su aspetti storici, socioculturali, di civiltà. Un film costituisce anche un ottimo spunto per la riflessione interculturale e un'opportunità per imparare ad analizzare in modo critico alcuni aspetti prettamente cinematografici, che rendono diverso il cinema dagli altri audiovisivi (analisi dei personaggi, della storia, degli elementi musicali e scenografici, ecc.).

Per quanto riguarda il livello linguistico a partire dal quale cominciare a lavorare con il cinema in classe, crediamo che l'aspetto piú rilevante sia il criterio del docente nella scelta accurata delle scene con le quali lavorare e nel didattizzarle, per cui siamo convinti che si possa proporre il lavoro con un film anche a livelli di conoscenza piuttosto bassi, per esempio a partire da un A2.

Questa nuova prospettiva rappresenta certamente una sfida per l'insegnante di lingue, ma anche per l'apprendente: entrambi devono mettersi in gioco per lasciare da lato le attività cui erano abituati e confrontarsi con altre che permettano, quindi, di agire con l'altro per raggiungere un fine comune, talvolta collettivo. In questo senso, le unità didattiche che proponiamo, progettate a partire da alcune scene del film scelto, si sviluppano tutte attraverso attività da svolgere in coppia o in piccoli gruppi, e un progetto, come si vedrà piú avanti, accompagna l'intera proposta didattica.

2. Il film scelto e l'organizzazione del lavoro

Il film che abbiamo proposto a una classe di livello di competenza linguistica A2, in maniera continuata durante un quadrimestre di studio, è, come già accennato, *La cena* (1998) del famoso regista Ettore Scola. L'azione si svolge all'interno di una trattoria romana in cui si danno appuntamento piú di venti personaggi (tra clienti del posto, proprietari, camerieri e cuochi) che rappresentano la variegata realtà della società italiana contemporanea: ci sono gli uomini d'affari con le mogli che parlano di evasione fiscale, di immigrazione e di omosessualità, i giovanissimi che festeggiano un compleanno, l'uomo maturo con l'amante giovane, la *manager*, il padre separato il quale

ha un rapporto difficile con i figli cresciuti allo sbaraglio, ecc. Ogni tavolo, quindi, è una storia, un microcosmo che trova equilibrio e coesione nella visione collettiva proposta dal regista. *La cena* è un film corale e plurale, e questa pluralità di voci e situazioni ci è sembrata interessante dal punto di vista didattico, ma ha anche rappresentato una sfida nella scelta delle scene da sfruttare e nel modo in cui proporle a studenti di livello A2. Le scene che abbiamo scelto sono in totale 4 e, data l'importanza (come detto al punto 1), di abituare l'apprendente a riflettere anche su aspetti cinematografici, le abbiamo proposte complete per le attività di globalità e successivamente divise in sequenze (per la fase di analisi delle unità di apprendimento) in base agli elementi che ci sembrava interessante far notare. Ogni Unità Didattica è strutturata a partire da un'attività pratica da realizzare a conclusione della stessa (per esempio, simulare un dialogo quando arriviamo ad un ristorante, rappresentare una discussione usando alcuni dei gesti piú comuni in Italia, scrivere una recensione cinematografica) e dopo la prima Unità Didattica è stato presentato un progetto da svolgere nei mesi durante i quali è durato il lavoro con il film: fare un lavoro in squadra sul cinema italiano da proporre ai compagni alla fine del quadrimestre.[1]

Le quattro Unità Didattiche, insieme al progetto, costituiscono il nostro modulo. Il lavoro con le scene è stato intercalato al normale programma del corso; la sua durata totale è stata di 12 ore, dedicandovi una lezione di 2 ore ogni due settimane. Alla preparazione del lavoro finale (il progetto) veniva dedicata un'altra ora alla settimana in classe, piú quelle di ricerca da svolgere a casa. Dopo aver lavorato sulle 4 scene in maniera separata, è stata proposta la visione completa del film con alcune attività finali.

3. Un'unità didattica

Di seguito presenteremo la prima Unità Didattica del modulo con l'indicazione degli obiettivi e con una descrizione dettagliata delle attività, cosí come sono state proposte agli allievi.

[1] Essendo il cinema una risorsa potentissima per motivare gli studenti, visto che è in grado di far notare e sviluppare tutte le componenti della competenza comunicativa, l'insegnante può approfittare per introdurre in classe delle metodologie di lavoro innovative, come la didattica per progetti (*Project work*) che si inserisce nel piú ampio "approccio orientato all'azione" proposto dal Consiglio d'Europa nel *Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue*.

PRIMA UNITÀ DIDATTICA

Obiettivi comunicativi: effettuare una ricerca in internet su personaggi e miti del cinema italiano; parlare di cucina italiana e descrivere piatti italiani; parlare di abitudini e comportamenti gastronomici; analizzare alcune delle caratteristiche di un film; descrivere personaggi.
Obiettivi linguistici: imparare il nome di alcuni piatti tipici italiani; imparare alcuni termini impiegati al ristorante (menú, antipasto, primo, secondo, prenotare, cameriere); praticare l'uso del "si" impersonale.
Obiettivi interculturali: riflettere su alcuni comportamenti insoliti in Italia e in Messico in fatto di cibo; confrontare abitudini gastronomiche italiane con quelle messicane.

Pre-visione (motivazione)
Conosci qualche regista cinematografico o qualche attore/attrice italiano? Insieme a un compagno, prova a scrivere tutti i nomi che ti vengono in mente in 1 minuto.

Verificate ora in plenum.

Il film che vedrete è di uno dei registi piú famosi del cinema italiano, Ettore Scola, ed è interpretato da alcuni attori famosissimi. In piccoli gruppi, fate una ricerca in internet su:

1) Ettore Scola
2) Vittorio Gassman
3) Stefania Sandrelli
4) Fanny Ardant
5) Giancarlo Giannini

[*L'insegnante distribuirà in classe dei cartoncini colorati per organizzare i gruppi*].
A lavoro concluso, unite le persone con colori uguali per confrontare le informazioni trovate. Poi, formate nuovi gruppi con cartoncini di colori diversi per scambiare le informazioni sul regista e sugli attori.
Cercate di sapere:

■ quando e dove sono nati; ■ in quale film hanno esordito; ■ quali sono i film piú importanti in cui hanno partecipato; ■ se hanno lavorato solo nel cinema

Queste pagine web vi possono aiutare nella ricerca:

1) Ettore Scola:
http://it.wikipedia.org/wiki/Ettore_Scola;
www.italica.rai.it/cinema/commedia/scola.htm
http://trovacinema.repubblica.it/attori-registi/ettore-scola/181233

2) Vittorio Gassman:
http://www.vittoriogassman.it/
http://it.wikipedia.org/wiki/Vittorio_Gassman
www.italica.rai.it/cinema/commedia/gassman.htm

3) Stefania Sandrelli:
www.stefaniasandrelli.it
http:// it.wikipedia.org/wiki/Stefania_Sandrelli
www.italica.rai.it/cinema/commedia/sandrelli.htm
http://trovacinema.repubblica.it/attori-registi/stefania-sandrelli/181255

4) Fanny Ardant:
http://it.wikipedia.org/wiki/Fanny_Ardant
http://trovacinema.repubblica.it/attori-registi/fanny-ardant/181266

5) Giancarlo Giannini:
http://it.wikipedia.org/wiki/Giancarlo_Giannini
http://trovacinema.repubblica.it/attori-registi/giancarlo-giannini/181585

In base alle informazioni che tu e i tuoi compagni avete raccolto, qual'è il film che accomuna tutti questi personaggi?

Prima Unità di Apprendimento

1. Globalità

Guarda la scena (dal '5:39 al '15:28) tutte le volte necessarie e segna con una crocetta i personaggi che appaiono.

☐ una bella cameriera
☐ un maestro che è da solo
☐ la moglie del proprietario del ristorante
☐ un uomo con la figlia
☐ tre camerieri
☐ una nonna con le nipoti
☐ una signora con la figlia

☐ un gruppo di signore attempate
☐ un gruppo di professoresse universitarie
☐ una famiglia spagnola
☐ una signora e un giovane
☐ una donna con i suoi due fratelli
☐ un gruppo di preti
☐ una famiglia orientale
☐ una donna con due uomini
☐ un uomo che arriva da solo
☐ un gruppo di professionisti con le mogli
☐ un uomo che arriva con la moglie
☐ il proprietario del ristorante

Verificate ora in plenum.

2. Analisi

2.1. Ora che hai visto la scena completa, parlane con i tuoi compagni: qual è la particolarità di questo film? In che modo si sviluppano le varie storie? Secondo te, si potrebbe dire che è un film "corale"?

3. Sintesi

3.1. Collega i personaggi agli attori. Se hai dei dubbi, fa' una ricerca su internet!

Flora	Stefania Sandrelli
Maestro Pezzullo	Rolando Ravello
Isabella (la mamma)	Fanny Ardant
Sabrina (la figlia)	Nadia Carlomagno
Alessandra	Francesa D'Aloja
Il ragionier Marchetti (l'uomo dal cappotto)	Riccardo Garrone
Lolla	Vittorio Gassman
Il capocameriere Diomede	Lea Gransdorff

Seconda Unità di Apprendimento

1. Globalità

Guarda di nuovo la scena e segna la frase giusta:

1) Il maestro ordina sempre lo stesso piatto ....**V - F**
2) La ragazza dice alla madre che vuole studiare lingue ......**V - F**
3) Gli orientali mangiano gli *hamburger* con il *catsup* ....**V - F**
4) Secondo il maestro, la pasta è il cibo piú mangiato del mondo ..**V - F**
5) L'uomo dal cappotto non ha prenotato un tavolo ....**V - F**

6) Arturo è un cliente fisso del ristorante ....**V - F**
7) Arturo si fa vedere poco al ristorante ....**V - F**
8) Lolla ha dato appuntamento a piú di un uomo alla volta ..**V - F**
9) Alessandra porta gli occhiali da poco ....**V - F**

2. Analisi
Guarda ancora la scena e segna i piatti che menzionano i camerieri e i commensali:

puré ♦ fettuccine ai funghi ✻ spaghetti all'amatriciana ▼ gnocchi al pomodoro carpaccio di spigola ❖ salmone ai ferri ✸ carbonara ❋ antipasto di mare trota affumicata ★ riso ✤ involtini di bresaola ai 4 formaggi ✧ filetto ai funghi carpaccio di pesce spada ✶ brasato ▼ affettato misto ✿ insalata di mare bistecca ✾ *vol-au-vent* ❈ pollo alla diavola ✯ frittura di calamari taglioline allo speck ❊ riso ai frutti di mare ✜ insalata ✮ minestra di farro frittata di verdura ❐ bresaola e rughetta ✲ cotoletta alla milanese

Conosci questi piatti? Insieme ai tuoi compagni e con l'aiuto dell'insegnante, prova a descriverli.

3. Sintesi
Ora, mettili al posto giusto del menú:

Antipasti *Primi piatti* *Secondi piatti* *Contorni*

Quali di questi piatti mangeresti in una serata al ristorante? Perché? Conosci altri piatti della cucina italiana? Sono antipasti, primi o secondi? Parlane con un compagno.

TERZA UNITÀ DI APPRENDIMENTO

1. Globalità
Guarda questa sequenza e completa le frasi con le informazioni che mancano:[2]

a. il padre di famiglia giapponese chiede al cameriere ....
b. il capocameriere ....
c. Flora, la proprietaria, dice che ....
d. i giapponesi...

[2] Nella sequenza il padre di famiglia giapponese ordina il *catsup* da mettere sugli spaghetti alla carbonara. Questo suscita la reazione contraria del capocameriere, ma il *catsup* viene portato al richiedente per ordini delle proprietaria, che dice che "il cliente ha sempre ragione".

2. Analisi

Per gli italiani sarebbe inimmaginabile mettere del *catsup* sulla carbonara o su altri piatti tradizionali. Ricordi o conosci altri comportamenti a tavola, al bar o in cucina che in Italia sono inconcepibili/strani? Hai 2 minuti di tempo per scriverne il piú possibile.
(Es. - In Italia non si beve il cappuccino dopo pranzo o dopo cena).
Confronta la tua lista con due o tre compagni e completala con le informazioni degli altri.

3. Sintesi

Condividete ora i comportamenti individuati in plenum ed analizzate le somiglianze e le differenze con la nostra cultura. Anche da noi c'è qualche comportamento strano o mal visto a tavola o quando si va a mangiare fuori?

Scrivi il tuo menú ideale!

Oggi sei a cena fuori e puoi decidere cosa mangiare. Scrivi il tuo menú ideale. Puoi includere i piatti dell'attività 2.1. e/o aggiungerne altri che conosci e che ti piacciono per formare un menú multiculturale. Confronta poi con un compagno motivando le tue scelte.

Il mio menú ideale

Antipasti	*Primi piatti*	*Secondi piatti*	*Contorni*

PROGETTO: *IL CINEMA ITALIANO: STORIA E MITI*

In piccoli gruppi, fate una ricerca sul cinema italiano dagli anni '50 a oggi.

1. Decidete insieme su quale aspetto concentrarvi (filoni cinematografici, grandi registi, attori e attrici, alcuni dei film piú rappresentativi).
2. Dovrete preparare un lavoro finale da condividere con la classe; decidete cosa fare (può essere una presentazione *Power Point*, una presentazione con lucidi e fotografie, un giornale murale, ecc.).
3. Organizzate, con l'aiuto dell'insegnante, il piano di lavoro per i prossimi mesi: dividete la ricerca in fasi e stabilite delle date di scadenza.
4. Cercate, sempre con l'aiuto del professore, alcuni materiali e siti web per cominciare la ricerca.
5. Mettete in ordine i dati e presentate il vostro progetto agli altri!

Conclusioni

Questa proposta di lavoro, nonostante le perplessità iniziali degli studenti, che non erano abituati ad avere un approccio di questo tipo con il cinema, ha dato buoni frutti. L'aspetto piú interessante da rilevare è che il fatto di avere sempre, dopo la fine di un'unità, una percezione concreta su ciò che si era imparato, accresceva la motivazione dei discenti e rendeva meno stressante l'evidente difficoltà di confrontarsi per la prima volta con un testo autentico di questa natura. Alla fine del semestre, sono stati presentati dai vari gruppi i progetti sulla storia del cinema italiano: la maggioranza delle squadre ha optato per una presentazione in *Power Point*, ma c'è stato anche un giornale murale sui filoni principali dagli anni '50 ad oggi. Gli studenti hanno potuto verificare in prima persona l'importanza del lavoro di squadra per un apprendimento significativo, obiettivo basilare di questa proposta didattica, e hanno scoperto che i film possono rappresentare, se utilizzati in modo adeguato, uno strumento valido e coinvolgente per imparare meglio l'italiano.

Bibliografia

CASSANDRO, Marco, Sabrina MAFFEI, "Didattica per progetti", in Antonella BENUCCI, coord., *Sillabo di italiano per stranieri. Una proposta del Centro Linguistico dell'Università per Stranieri di Siena*. Perugia, Guerra, 2007, pp. 233-269.

CONSIGLIO D'EUROPA, *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione*. Milano, La Nuova Italia, 2002.

Lo spagnolo del Messico e gli italianismi*

Franca Bizzoni – Sabina Longhitano
Universidad Nacional Autónoma de México

Profilo

Lo spagnolo è la lingua ufficiale del Messico, con una popolazione, secondo il censimento 2010, di 112 milioni 336 mila 538 abitanti, di cui 6 milioni 913 mila 362 (6,6 %) sono parlanti di una lingua indigena. Gli stati in cui il monolinguismo indigeno è piú diffuso sono Oaxaca (33,8%), Yucatán (29,6%), Chiapas (27,3%), e Guerrero (15,2%). Le lingue indigene piú diffuse sono il Nahuatl, il Maya yucateco e il Mixteco.[1] Nel 2009 negli Stati Uniti si trovavano piú di 31 milioni di immigranti messicani,[2] la piú grande comunità esterna di parlanti dello spagnolo messicano.

In tutto il territorio nazionale esistono numerose varietà, sia diastratiche sia diatopiche, con varianti fonologiche e lessicali, come nello Yucatán, sulle coste (pacifica ed atlantica) e nel Nord. A Città del Messico è diffuso il *caló*, paragonabile al *cockney* per creatività, giochi di parole ed ampiezza di vocabolario. È una variante diastratica medio-bassa, con tratti specifici, anche fonetici, usatissimo in certi quartieri popolari, ma anche adottato in altri àmbiti sociali, come nel mondo studentesco e universitario ed esteso fino ai *mass media*, ed è una fonte di neologismi che permea lo spagnolo urbano del Messico, come dimostra anche lo scrittore José Agustín che lo utilizza nei suoi romanzi.

Si riscontrano anche costruzioni miste inglese-spagnolo, piú frequenti e diffuse al Nord; al Sud, in particolare in Chiapas e Tabasco, sono presenti termini spesso legati alle lingue mayensi di substrato.

Lo spagnolo è arrivato in Messico con i *Conquistadores* all'inizio del XVI secolo, sovrapponendosi alle lingue indigene,

* Si ringraziano il Prof. Luis Fernando Lara del Colegio de México e il Mtro. Jesús Valdés Ramos del CELE, UNAM per i loro preziosi consigli.

[1] Dati consultabili in "Principales resultados del Censo de Población y Vivienda 2010", in www.inegi.gob.mx

[2] Dati dell'U.S. Census Bureau, in http://factfinder.census.gov/servlet/DTTable, consultato il 4 marzo del 2010.

che comunque vi hanno lasciato una forte traccia, in particolare il Nahuatl, nei campi delle piante medicinali (come il *tepezcohuite*: mimosa tenuiflora, ed il *cuachalalate*: amphiterygium adstringens), piante commestibili (*aguacate*: avocado; *nopal*: foglia del fico d'India; *chocolate*: cioccolato), animali (*tlacuache*: piccolo marsupiale americano; *chapulín*: una varietà di cavalletta), cibi (*tamal*: piatto a base di una sorta di polenta di mais ripiena di salsa piccante, carne o formaggio, avvolta in una foglia di granturco o banano e cotta al vapore; *pozole*: zuppa a base di una varietà particolare di granturco, con verdure e carne; *mole*: densa salsa a base di piú tipi di peperoncino secco e spezie), e bevande (*mezcal*: bevanda distillata dal succo d'agave, di cui il piú noto, *tequila*, è una varietà; *pulque*: bevanda di succo d'agave fermentato; tepache: bevanda a base di ananas fermentato). In altri àmbiti, troviamo *petate* 'stuoia', da cui il verbo *petatearse* 'stravaccarsi'; *tlapalería* 'negozio di ferramenta e colori', *molcajete* 'mortaio'.

Dal maya derivano, tra le altre, *chicle* 'gomma da masticare' e *hule* 'caucciú', ma anche 'gomma sintetica'; dal zapoteco *guelaguetza*, (letteralmente, 'mettere in comune'), che è la festa-rituale piú importante dello Stato di Oaxaca; dall'otomí deriva il termine *naco* 'contadino, generalmente indigeno', usato anche per designare una persona ignorante e maleducata, secondo una valutazione negativa e razzista degli indigeni.

Un tratto ancora molto usato derivato dalle lingue indigene in cui era un vezzeggiativo di rispetto e di cortesia affettuosa, è il diminutivo: in Messico si prende un *cafecito*, si aspetta *un momentito* o *un ratito*, ma anche ci si rivolge alla *Virgencita de Guadalupe* e a *Diosito*.[3] Al contrario, secondo Lope Blanch, pochi sono i fenomeni grammaticali che si potrebbero spiegare seriamente come prodotto di sostrati preispanici.[4]

Riguardo a prestiti e forestierismi, questi cominciano ad essere introdotti soltanto dal secolo XIX, poiché la società coloniale era piuttosto chiusa e le sue relazioni limitate alla madrepatria e alle altre colonie. I contatti con il francese, e quindi i prestiti da questa lingua, risalgono al primo Impero (1822), all'invasione delle truppe

[3] Cfr. Ignacio Dávila Garibi, "Posible influencia del Nahuatl en el uso y abuso del diminutivo en el español de México", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 1, UNAM, 1959.

[4] Juan M. Lope Blanch, "Sobre la influencia de las lenguas indígenas en el léxico del español hablado en México", in *Actas de II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1965.

francesi di Napoleone III (1862-1863), ed al Porfiriato (1876-1910), ma sono molto vivi anche attualmente.

I prestiti piú numerosi e frequenti provengono dall'inglese, in alcuni casi assimilati anche graficamente alla fonetica dello spagnolo (*lonch*, *futbol*, que en el español de España se pronuncia y escribe *fútbol*), in altri non assimilati come *jeans* o *hot cakes*. Del resto, essendo il Messico un paese di forte emigrazione verso gli U.S.A., l'influenza dell'inglese avviene anche per adstrato diretto, come risultato dei frequenti contatti della popolazione messicana con parenti e amici residenti negli Stati Uniti.

Situazione lessicografica

La produzione lessicografica in Messico ha privilegiato, fin dal 1761, la raccolta di messicanismi, vocaboli caratteristici dello spagnolo del Messico oppure con un'accezione non condivisa da altri paesi di lingua spagnola. Nel 1899 usciva il *Vocabulario de mexicanismos: comprobado con ejemplos y comparado con los de otros países hispanoamericanos. Propónese además algunas adiciones y enmiendas a la última edición 12 del diccionario de la academia* (*VM*) di Joaquín García Icazbalceta, terminato poi dal figlio, Luis García Pimentel.

Nel 1959, Francisco Javier Santamaría presenta il suo *Diccionario de mejicanismos: razonado: comprobado con citas de autoridades; comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos diccionaristas hispanoamericanos* (*DM*), considerato fondamentale per la lessicografia messicana.

Un altro campo importante è quello delle ricerche sul sostrato indigeno e sulle peculiarità dello spagnolo nei diversi stati. Importanti gli studi sull'influenza del Maya nella lingua parlata nello Yucatán.

L'ambizioso progetto di Luis Fernando Lara di produrre un dizionario integrale, il *Diccionario del español de México* (*DEM*), è cominciato nel 1973 ed è tuttora soggetto a migliorie, anche se nel 2010 ne è uscita la prima edizione in due volumi. Il progetto, basato sul *Corpus del español mexicano contemporáneo* (1921-1974) –formato da circa due milioni di schede, che campionano vari tipi di testi parlati e scritti– ha prodotto, prima di questa edizione, due piccoli dizionari, il *Diccionario fundamental del español de México* (*DFEM*) ed il *Diccionario básico del español de México* (*DBEM*), ed il piú corposo *Diccionario del Español usual de México* (*DEUM*), che comprende vocaboli della

lingua colta e della comunicazione colloquiale, familiare e popolare, nonché regionalismi, termini tecnici e scientifici relativi a dottrine, movimenti sociali, istituzioni e a concetti di valore enciclopedico. Registra inoltre vocaboli di origine straniera (anglicismi, in particolare) di uso frequente, senza peraltro indicarli come tali.

Un altro dizionario interessante è il *Léxico del habla culta de México* (*LHCM*), nato nel 1964 e diretto da Juan Miguel Lope Blanch, come parte di un progetto di ricerca sulla norma linguistica cólta in varie città latinoamericane. Quest'opera, che si basa sull'analisi del parlato spontaneo di 25 informanti cólti di Città del Messico, ha il vantaggio di riportare i forestierismi, compresi gli italianismi, come tali.

Uno strumento recente è il *Diccionario breve de mexicanismos* (*DBM*) di Guido Gómez Silva. È un dizionario sincronico, giacché registra il lessico in uso dalla seconda metà del secolo XX; descrittivo e contrastivo, poiché il suo scopo è quello di registrare quel settore che non è comune agli altri paesi ispanofoni. Inoltre riporta prestiti da altre lingue, compreso l'italiano.

Un'altra descrizione pubblicata dello spagnolo usato in Messico è il *Diccionario Inicial del Español de México* (*DIME*) di Raúl Ávila (2004). La fonte principale dei circa 13.000 vocaboli e 22.000 definizioni è un campione di oltre 4000 testi scritti da bambini di tutto il Messico. La sua originalità consiste nel fatto che, oltre a dare un esempio del vocabolo e specificarne il livello (volgare, colloquiale, generale, ecc.), promuove la coscienza ecologica e la parità di genere.

Gli italianismi nello spagnolo del Messico

Come già segnalato, in Messico non esistono dizionari etimologici dai quali ricavare con sicurezza l'origine italiana di una parola entrata nello spagnolo messicano. Di conseguenza, abbiamo seguito una metodologia eclettica, conducendo uno spoglio manuale dei dizionari a nostra disposizione, e cioè il *DEUM*, il *DBM*, il *DIME* e il *LHCM*.[5] Di questi, nella lista degli italianismi presenti in Messico, abbiamo citato come fonte solo quelli che li segnalano come tali, cioè il *DBM* ed il *LHCM*.

[5] Al momento di questa ricerca, svolta negli anni anteriori al 2009, non era ancora edito il *DEM*, uscito a partire dal luglio 2010, che non viene pertanto menzionato in questo spoglio.

Sono stati inoltre consultati vari testi sulla storia dello spagnolo in America e in particolare in Messico: Marius Salas 1982, José Moreno De Alba 1972, Ignacio Guzmán Betancourt 1982, Ramón Menéndez Pidal 1968, che riportano fra i forestierismi anche alcuni italianismi. Un'altra fonte importante sono stati i lessici specializzati della cucina, la moda, il *design*, l'architettura (esattamente il *Vocabulario Arquitectónico Ilustrado - VAI*, che segnala gli italianismi) ed il cinema (come il *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, di Ana María Cardero, uscito nel 1989). Ancora, molti degli italianismi elencati sono stati raccolti da menú di ristoranti, da giornali, riviste, e dal parlato quotidiano. Nella maggior parte dei casi non è comunque possibile indicare la fonte né l'epoca in cui il vocabolo è entrato nello spagnolo del Messico.

Valutazione d'insieme degli italianismi

In totale abbiamo raccolto 108 italianismi usati nello spagnolo del Messico. Come era da aspettarsi, gli àmbiti semantici piú rappresentati sono quelli della musica, della moda, dell'arte, dell'architettura e della letteratura, con vocaboli penetrati fin dai tempi della Colonia attraverso lo spagnolo di Spagna. Tuttavia, proprio perché già entrati in precedenza nello spagnolo peninsulare e non arrivati in Messico autonomamente, abbiamo deciso di non inserire nella nostra raccolta molte delle voci appartenenti a questi campi, mantenendo soltanto quei termini che non sono attestati nello spagnolo di Spagna, probabilmente già scomparsi o caduti in disuso, e che, per la legge delle aree periferiche, sono invece attestati e rimasti in uso in Messico.

Presentano una certa ricchezza anche gli ambiti dello sport (come *calcio*, *campionísimo*, *escuadra*) e della gastronomia (es: *al dente*, *canelones*, *milanesa*, *pizza*) che abbiamo inserito nonostante siano a volte comuni a tutta l'area ispanica, poiché non c'è dubbio che il loro arrivo e adozione in Messico sia avvenuto in tempi recenti ed in maniera totalmente indipendente rispetto alla Spagna. Per la stessa ragione, abbiamo inserito le voci relative alla vita politica, come *capo* o *mafia*, diffuse sicuramente in tempi recenti. È da notare infine che molti italianismi attualmente in uso, tipo *paparazzi*, *diletante*, *bagatela*, provengono dal lessico comune e quotidiano.

In Messico –anche se non in forme cosí radicali come in Spagna– si tende generalmente ad adattare all'ortografia e alla morfolo-

gia spagnola i prestiti da lingue straniere, e gli italianismi non sfuggono a questa legge. I vocaboli vengono scritti e pronunciati secondo le regole fono-ortografiche dello spagnolo messicano, e pluralizzati con *-s* oppure *-es*. Nelle insegne di alcuni negozi si nota anche sovente una psuedo ortografia italiana: *Stravaga**nn**za*, *Spazzio*.

Ci sono state varie fasi di entrata degli italianismi, legate in un primo tempo alle due grandi emigrazioni italiane verso l'America, quella di fine '800 e quella del secondo dopoguerra. Dagli anni '70 e piú frequentemente dagli anni '90 si registrano invece arrivi alla spicciolata, perlopiú di giovani intellettuali o professionisti, i quali –attratti dalla cultura preispanica e dalle vicende storiche del primo '900– si trasferiscono in Messico spesso per un periodo breve, ma a volte si integrano e si stabiliscono definitivamente, o quasi.[6] Questa nuova generazione è portatrice di un lessico nuovo, piú informale e colloquiale. Alcuni elementi sono già penetrati nello spagnolo del Messico, ad esempio *casino*,[7] *ciao* (solo come 'addio'), *parlar*, *nos vidiamos*, molti con carattere gergale.

A parte va menzionato –anche se non è stato incluso nello spoglio– il caso di Chipilo, piccolo centro dello Stato di Puebla, nel quale si insediò nel 1882 la prima vera colonia italiana e nel quale la presenza dell'italiano è ancora notevole, come dimostrato nello studio realizzato da Carolyne McKay,[8] che ha catalogato le voci lessicali ancora usate, a suo giudizio, sia a Segusino, in Veneto, luogo d'origine dei coloni, sia a Chipilo. Si tratta quindi di un lessico regionale veneto, il cui uso si è mantenuto soltanto nell'area della prima emigrazione. Esempi di questi italianismi-regionalismi, sono: *a crepapanza*[9] 'a crepapelle', *batòsta* 'rissa, confusione', *bisi* 'piselli', *bóia* 'polenta morbida', *ciácola* 'conversazione', *damigiana*. Oltre al lessico, l'influenza dell'italiano e/o del veneto sullo spagnolo di Chipilo si presenta anche nel campo sintattico; cosí, l'infinito viene

[6] Cfr. Manuela Derosas, "Un viaggio che diventa migrazione: storie di italiani in Messico", in Mariapia Lamberti, Franca Bizzoni coord., *Italo Calvino y la cultura italiana*, pp. 379-393.

[7] Il *Diccionario de la Real Academia* (*DRAE*) lo dà come "del it: *casino*, casa de campo" con questa definizione: "Local donde, mediante pago, puede asistirse a espectáculos, conciertos, bailes y otras diversiones. Es propio de playas, balnearios, etc., y generalmente está destinado a la práctica de juegos de azar". Da notarsi che la parola si registra già nel *DRAE* del 1892; lí, se l'origine italiana è segnalata nello stesso modo, il significato è quello che per noi sarebbe un "circolo" o una società per affiliazione volontaria. In questo senso è ancora usato in Messico.

[8] Cfr. Carolyne McKay, *Il dialecto veneto di Segusino e Chipilo*.

[9] La pronuncia della consonante **z** è quella della fricativa, dentale sorda [2] Vedi *ibid*., p.16.

preferito al congiuntivo in frasi negative (*no decirme*, invece di *no me digas*); l'infinito viene impiegato in alcuni costrutti che richiederebbero il gerundio (*continúa a comer*, invece di *continúa comiendo*); il participio passato concorda con il complemento oggetto in presenza dell'ausiliare *haber* (*los hemos encontrad***os**); *ser* è usato per *estar* (*es grande* per *está grande*), *ir* per *venir*. Sono attestate interferenze nell'uso delle preposizioni, come l'omissione di *a* davanti ad accusativo di persona, oppure in espressioni come *pensar a algo*, invece di *en algo*.[10]

Conclusioni

Concludendo, possiamo affermare che gli italianismi presenti nello spagnolo del Messico, pur non molto numerosi, sono legati ad àmbiti specifici. Senza dubbio il piú rappresentativo è quello dell'enogastronomia, con quarantatrè occorrenze; seguono lo sport con quattordici e la politica con sette occorrenze, tutti termini legati o al fascismo o alla mafia. Tenendo presente quanto detto anteriormente riguardo le antiche aree di predominio lessicale italiano, come la musica, l'architettura e la religione, queste sono in netta regressione: due termini dell'ambito musicale, e solo uno per quanto riguarda architettura e religione rispettivamente; anche cinema e teatro registrano poche occorrenze, rispettivamente due e tre. Da notare invece la presenza di parole comuni, non riconducibili ad un'area di uso specifica e legati alla quotidianità: ben trentun termini senza marca specifica d'uso.

Bibliografia

Ávila, Raúl, *Diccionario inicial del español de México*, con la collaborazione di G. Aguilar Zéleny. México, Trillas, 2003.

Cardero García, Ana María, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*. México, UNAM, 1989.

Dávila Garibi, Ignacio, "Posible influencia del Nahuatl en el uso y abuso del diminutivo en el español de México", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 1, UNAM, 1959.

[10] Vedi, a cura di Giovanni Meo Zilio, *Ricerche di dialettologia veneto-latinoamericana*.

DEROSAS, Manuela, “Un viaggio che diventa migrazione: storie di italiani in Messico”, in Mariapia LAMBERTI, Franca BIZZONI coord., *Italo Calvino y la cultura italiana*. México, UNAM, Cátedra *Italo Calvino*, 2007, pp. 379-393.

GARCÍA ICAZBALCETA, Joacquín, *Vocabulario de mexicanismos: comprobado con ejemplos y comparado con los de otros países hispanoamericanos. Propónese además algunas adiciones y enmiendas a la última edición 12 del Diccionario de la Academia*, ed. Luis García Pimentel. México, La Europea, 1899.

GÓMEZ DE SILVA, Giulio, *Diccionario breve de mexicanismos*. México, Academia Mexicana/ Fondo de Cultura Económica, 2001.

GUZMÁN BETANCOURT, Ignacio, “Extranjerismos lingüísticos: su origen y efecto en los idiomas”, in Comisión para la Defensa del Español de México (ed.) *Voces extranjeras en el español de México*. México, Secretaría de Educación Pública, 1982.

LARA, Luis Fernando, dir., *Diccionario fundamental del español de México*. México, El Colegio de México, 1982.

LARA, Luis Fernando, Carlos VILLANUEVA, dir., *Diccionario básico del español de México*. México, El Colegio de México, 1986.

LARA, Luis Fernando, dir., *Diccionario del español usual de México*. México, El Colegio de México, 1996.

LARA, Luis Fernando, dir., *Diccionario del español de México*, vol. I. México, El Colegio de México, 2010.

LOPE BLANCH, Juan Miguel, “Sobre la influencia de las lenguas indígenas en el léxico del español hablado en México”, in Jaime SÁNCHEZ ROMERALO, Norbert POULUSSEN eds., *Actas de II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. México, UNAM, 1965.

LOPE BLANCH, Juan Miguel, *Léxico del habla culta de México*, investigadores: Antonio Alcalá Alba *et al.*; colaboradores: Fulvia Colombo Airoldi, Lourdes Gavaldón de Barreto, Dulce Magallanes de Aymes. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Lingüística Hispánica, 1978.

MCKAY, Carolyn J., *Il dialetto veneto di Segusino e Chipilo*. Treviso, Fondazione Cassamarca, 1993.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Manual de gramática histórica española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968 (1941).

MEO ZILIO, Giovanni, coord., *Ricerche di dialettologia veneto-latinoamericana*. Roma, Bulzoni, 1995.

Moreno De Alba, José G., *El español de América: el español de México*. México, anuies, 1972.
Salas, Marius, coord., *El español de América*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1982.
Santamaría, Francisco Javier, *Diccionario de mejicanismos: razonado; comprobado con citas de autoridades; comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos diccionaristas hispanoamericanos*. México, Porrúa, 1959.
Vocabulario arquitectónico ilustrado. México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1973.

Fuentes en internet

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, Conteo 2010. www.inegi.gob.mx.
U. S. Census Bureau, *B03001, Hispanic Latino Origin By Specific Origin*. 2009.
http://factfinder.census.gov/servlet/DTTable.

Base italiana	Forma Mess.	Categ.	Ambito	Significato
Al burro	*Al burro*	locuz.avv.	Gastr	*id*. [espressione usata non solo nei ristoranti italiani]
Al dente	*Al dente*	locuz. avv	Gastr	*id*. [in riferimento alla pasta]
Amaretto	*Amareto*	sost.	Gastr	liquore dolce in generale
Aperitivo	*Aperitivo*	sost	Gastr	Si usa anche per riferirsi in generale ad un antipasto
Azzurri	*Azzurri, Azuri, Azurri*	agg.	Sport	come aggettivo invariabile, insieme a *escuadra*, la squadra nazionale di calcio italiana
Bagattella	*Bagatela*	sost.		cosa di poco valore [da bagatto - bagattella: gioco di mano]
Bambinetto	*Bambineto, bambinetto*	sost.		Seggiolino portatile per bambini piccoli
Bergamotto	*Bergamota*	sost.	Cosmet	bergamotto
Bicocca	*Bicoca*	sost., agg.		una miseria; cosa di poco valore inutile, troppo sottile o dettagliato (detto di discussione)
Broccoli	*Brócoli*	sost.	Gastr	*id*. invar, [normalmente usato con articolo singolare: *el brócoli*]
Caffé macchiato	*Café machiato*	sost. + agg.	Gastr	*id*.
Calcio	*Calcio*	sost.	Sport	*id*.
Calzone	*Calzone*	sost.	Gastr	pizza piegata in due, calzone
Camorra	*Camorra*	sost.		Camorra [gerg. rissa, litigio']

Campionissimo	*Campionísimo*	sost.	Sport	campione
Cannelloni	*Canelones*	sost.	Gastr	*id.*
Capisci	*Capisci*	inter		hai capito? capisci? [la pronuncia di questa espressione è molto variabile, da *capisci* a *capisc* a *capiski*]
Capo	*Capo*	sost.		capomafia
Cappello	*Capelo*	sost.	Gastr	berretto da cuoco
Cappuccino	*Capuchino capucino, cappucino*	sost.	Gastr	*id.*; molto latte schiumoso con poco caffè, spolverizzato con la cannella
Carabiniere	*Carabiniero*	sost.		carabiniere italiano
Carcassa	*Carcacha*	sost.		automobile vecchia, rottame di auto
Caricatura	*Caricatura*	sost.		cartone animato
Carpaccio	*Carpacho*	sost.	Gastr	*id.*[di carne o di pesce]
Carrozza	*Carroza*	sost.		carro funebre
Casino	*Casino*	sost.		casa da gioco, club, casa di ritrovo
Catenaccio	*Catenacho*	sost.	Sport	catenaccio, tipo di gioco in cui non si fa mai gol
Chianti	*Chianti*	sost.	Enol	vino del Chianti, ma anche semplicemente *vino*
Ciabatta	*Chapata*	sost.	Gastr	pane di forma simile alla ciabatta italiana
Ciao	*Chao, ciao*	inter.		*id.*, ma usato solo per accomiatarsi e non solo con l'uso del "tu"

Cicerone	*Cicerón, cicerone*	sost.		guida, cicerone
Cosa nostra	*Cosa nostra*	sost.+agg.	Polit	mafia [si utilizza con l'articolo: *La cosa nostra*]
Dilettante	*Diletante*	sost.	Mus,Teat	*id*.
Dilettantismo	*Diletantismo*	sost.		*id*.
Ecco	*École, éccole*	inter.		gerg. giusto, vero, proprio cosí, hai indovinato
Ecco qua	*Ecolecuá*	inter.		gerg. ecco qua! [spesso con lo stesso significato di *école*]
Espresso	*Expreso, Espresso, Expresso*	sost.	Gastr	(caffé) espresso [Anteriormente si usava *Express*]
Faccia	*Facha*	sost.		gerg. e dispreg. "aspetto generale"[si ha anche lagg. gerg. e dispreg. *fachoso*, detto di chi ha un brutto aspetto]
Fascismo	*Fascismo, fachismo, facismo*	sost.	Polit	*id*.
Fascista	*Fascista, facista*	sost.	Polit	*id*.
Felliniano	*Felinesco*	agg.	Cine	*id*.
Ferrarista	*Ferrarista*	agg.	Sport	*id*.
Ferroviario	*Ferroviario*	agg.		*id*.
Fettuccine	*Fetucini, fetuchini*	sost.	Gastr	*id*. [a volte al singolare: *el fetuchini*, o *fetucini*]

Fiasco	*Fiasco*	sost.	Mus Teat	fiasco, insuccesso di uno spettacolo
Fistola	*Fistol*	sost.		fermacravatte
Gamba	*Jamba*	sost.	Edil	stipite
Gattopardismo	*Gatopardismo*	sost.	Polit	immobilismo politico, con riforme solo di facciata
Ghetto	*Gueto*	sost.		*id*.
Gnocchi	*Ñoquis, gnocchi*	sost.	Gastr	*id*.
Gondola	*Góndola*	sost.	Mar	*id*.; carrello di trasporto dei materiali nelle miniere; esibitore nei supermercati
Graffiti	*Grafiti*	sost. inv.		*id*. [probabilmente dagli Stati Uniti]
Graffiti 2	*Grafitero*	sost. agg.		derivato dall’anteriore ma totalmente locale
Iettatura	*Jetatura*	sost.		*id*. [viene pronunciata con χ iniziale]
Lasagna	*Lasaña*	sost.	Gastr	*id*.
Libero	*Líbero*	sost.	Sport	posizione di libero nel calcio
Linguine	*Lingüini*	sost.	Gastr	*id*. [usato al singolare: *el lingüini*]
Lombarda	*Lombarda*	sost.	Gastr	cavolo rosso
Lucernario	*Lucernario*	sost.	Relig	lampada votiva che si accende durante la cerimonia di Pasqua
Maccheroni	*Macarrones*	sost.	Gastr	è passato da un significato generico di “pasta asciutta” ad uno più specifico “pasta corta e grossa”
Macedonia	*Macedonia*	sost.	Gastr	*id*.

Mafia	*Mafia*	sost.	Polit	mafia; organizzazione criminale attiva nel narcotraffico; genericamente, “consorteria di potere”
Mafioso	*Mafioso*	sost. agg.	Polit	*id*., anche in senso metaforico
Mascherina	*Mascarita*	sost.		solo nell’espressione-calco dall’italiano ¡*Te conozco, mascarita!*
Milanese	*Milanesa*	sost.	Gastr	fettina di carne panata, ma anche solo fettina di carne
Minestrone	*Minestrone, ministroni*	sost.	Gastr	zuppa di verdure simile al minestrone italiano
Mortadella	*Mortadela*	sost.	Gastr	piccolo insaccato di carne porcina macinata e cotta
Mozzarella	*Mozarela, Mozzarela Mozzarella*	sost.	Gastr	formaggio a pasta molto più consistente della mozzarella italiana, che fonde in cottura
Muletto	*Muleto*	sost.	Sport	muletto, macchina di riserva nelle corse
Ossobuco	*Ossobucco*	sost.	Gastr	cosciotto di vitellino da latte, stufato coll’osso
Osteria	*Hostaría*	sost.	Gastr	ristorante, non necessariamente in relazione col vino
Padrino	*Padrino*	sost.	Polit	capomafia, e per estens. “capo di organizzazione criminale di varia natura”. [gli altri significati non derivano dall’italiano].
Paparazzo	*Paparazzi*	sost.		fotografo/i cacciatori di celebrità [si usa al singolare e al plurale invariabile]
Pappa	*Papa*	sost.		gerg. pappa, cibo in generale
Pasta	*Pasta*	sost.	Gastr	qualsiasi tipo di pasta asciutta

Peperone	*Pepperoni, Peperoni*	sost.	Gastr	salame piccante [viene dall'inglese *pepper* ed è un falso italianismo]
Pesto	*Pesto*	sost.	Gastr	pesto alla genovese, ma anche miscuglio di erbe secche
Pian pianino	*Pian pianito*	avv.		*id*.
Pignatta	*Piñata*	sost.		pignatta di terracotta piena di dolci, che viene rotta durante le feste
Pizza	*Pizza*	sost.	Gastr	*id*.
Pizzicato	*Pichicato*	agg.		meschino, avaro; probabilmente dal nahuatl *pichicate*, è pertanto un falso italianismo;
Pizzicato 2	*Pizzicato*	avv.	Mus	*id*.
Prosciutto	*Prosciutto*	sost.	Gastr	nei ristoranti non solo italiani per riferirsi al prosciutto crudo italiano
Provolone	*Provolone, provoleta*	sost.	Gastr	formaggio simile al provolone; probabilmente è arrivato in Messico attraverso l'Argentina
Pulcinella	*Polichinela*	sost.	Teatro	marionetta, pupazzo
Ravioli	*Ravioles, ravioli*	sost. pl.	Gastr	ravioli o agnolotti
Ripresa	*Ripresa*	sost.	Sport	ripresa di un'automobile
Risotto	*Rissoto, Risoto, Risotto*	sost.	Gastr	*id*.
Rosticceria	*Rosticería*	sost.	Gastr	locale dove si vendono polli arrosto
Rucola	*Arúgula*	sost.	Gastr	*id*.

Salame	*Salami*	sost.	Gastr	*id*.
Saltimbanco	*Saltimbanqui*	sost.	Teatro	saltimbanco o artista da strada
Scaletta	*Escaleta*	sost.	Cin	scaletta, sintesi di una sceneggiatura cinematografica
Scuderia	*Escudería*	sost.	Sport	scuderia di automobili
Scudetto	*Escudeto*	sost.	Sport	*id*., solo in riferimento al campionato di calcio italiano
Scuoletta	*Escoleta*	sost.	Mus	gruppo di musicisti dilettanti; sessioni di prova di musicisti dilettanti
Sorpasso	*Sorpaso*	sost.	Sport	*id*.
Spaghetti	*Espagueti*, *Espaguetti*	sost.	Gastr	spaghetti, ma anche più genericamente a qualsiasi tipo di pasta asciutta, che non sia una minestra
Squadra	*Escuadra*	sost.	Sport	squadra di calcio italiana
Stoppino	*Estopín*	sost.		dispositivo destinado a infiammare la carica delle armi da fuoco
Tagliatelle	*Tagliatele*	sost. pl.	Gastr	*id*. [usato anche al sing. *un tagliatele*]
Taglierini	*Tallarines*	sost. pl.	Gastr	*id*.
Testa	*Testarazo*	sost.	Sport	colpo di testa (nel gioco del calcio); anche testata
Tifosi	*Tifosi*	sost.	Sport	*id*. usato come singolare o plurale
Tiramisú	*Tiramisu*	sost.	Gastr	*id*.
Trattoria	*Tratoría*	sost.	Gastr	ristorante, trattoria
Tutti i frutti	*Tutifruti*	sost., agg.	Gastr	frutta mista (spec. come gusto di gelato).fig. commistione, per es. di generi musicali.
Vediamo	*Vid.iamos*	ver.		gerg., usato solo nell'espressione *Nos vid.iamos*, "Ci vediamo"

Esistono i verbi pro-complementari in italiano?

Aránzazu Pascual Ortiz
Universidad Autónoma de Querétaro

In italiano esiste un gruppo di verbi formati da una base verbale ed uno o piú satelliti di origine pronominale o avverbiale. Raffaele Simone, nel suo articolo "Esistono i verbi sintagmatici in italiano?"[1] classifica questi verbi, sia con satelliti avverbiali che con satelliti pronominali, come 'verbi sintagmatici'. De Mauro, invece, separa i verbi con satelliti pronominali classificandoli sotto il nome di 'verbi pro-complementari'.[2] Questo lavoro vuole chiarire se sia i verbi con satelliti pronominali che quelli con satelliti avverbiali formano un'unica classe verbale o se invece sono due gruppi di verbi diversi con caratteristiche a sé stanti. In caso di stabilire l'esistenza di una singola classe verbale si dovrebbe ancora indicare se corrisponde ai verbi pro-complementari o invece, come propone Simone nell'articolo menzionato, a quella dei verbi sintagmatici.

I verbi italiani sono composti normalmente da una base verbale, coniugata in funzione del tempo, modo e aspetto che l'azione indicata segnali. Esempio di ciò sarebbe il verbo *vedere* in (1), in cui la predicazione verbale si ottiene aggiungendo alla radice verbale la desinenza adeguata per il tempo, modo e persona:

(1) Mio padre lo *ved**o*** poco perché le nostre giornate sono opposte.[3]

Benché questo sia il "comportamento" strutturale della maggior parte dei verbi italiani, esistono verbi che per ottenere il significato adeguato al contesto della predicazione, presentano obbligatoriamente un satellite di diversa origine, in alcuni casi pronominale, in altri avverbiale. Questa categoria verbale è in certi aspetti simile ai

[1] Raffaele Simone, "Esistono i verbi sintagmatici in italiano?" *Cuadernos de Filología Italiana* 3, pp. 47-61.

[2] Tullio De Mauro, *Dizionario della lingua italiana*.

[3] *Corpus del lessico di frequenza dell'italiano scritto* (CoLFIS); esempio tratto da Marcello D'Orta, *Romeo e Giulietta si fidanzarono dal basso*. Disponibile in http://www.ge.ilc.cnr.it/corpus.php.

phrasal verbs dell'inglese, che presentano altresí satelliti avverbiali e preposizionali. Mentre i verbi inglesi siano (sono) stati analizzati in modo esauriente[4] e si possa (può) trovare al rispetto una completa bibliografia,[5] nel caso dei verbi con satelliti obbligatori dell'italiano il tema è ancora relativamente recente. L'analisi di questi verbi si apre nell'ambito della teoria sintattica con Simone, che per primo incomincia a proporre il tema non già come una particolarità idiomatica di certi verbi ma come una caratteristica strutturale e sintattica della predicazione verbale dell'italiano. La proposta di Simone è basata sulla creazione di un nuovo termine: 'verbi sintagmatici', per definire questa categoria verbale, nella quale si includono tre sottogruppi verbali:

a. I verbi pronominali semplici: come *vederci*, *capirci*, *starci* o *esserci*;

b. I verbi pronominali multipli: come *prendersela*, *farsela* o *intendersela*;

c. I verbi sintagmatici pronominali: come *farsi accanto*, *farsi avanti*, *farsi incontro*, *farsi indietro*, *farsi sotto* o come *farsela addosso* o *andarsene via*.

Pur avendo elencato queste tre categorie verbali, l'analisi dell'autore si centra esclusivamente nel sottoinsieme c., cioè i verbi sintagmatici pronominali, indicando ciò nonostante che le caratteristiche trovate per questo sottogruppo sono estrapolabili pure dal resto dei verbi e che probabilmente è ancora necessaria un'analisi piú accurata di questi.

Per indicare i criteri basilari di distinzione di questi verbi, Simone si basa sulle caratteristiche dei verbi frasali dell'inglese, dei quali segnala come aspetti caratteristici:

a. il grado di coesione tra la particella e la base verbale;
b. il fatto di trovarsi in una zona mista tra morfologia e lessico; e
c. aspetti relativi alla semantica del verbo base.

Da un punto di vista semantico, Simone indica che i verbi che appaiono in questi costrutti sono originalmente di movimento come *venire* e *portare*, o stativi come *stare* e *restare*. Inoltre l'autore sottolinea che la particella che conforma il costrutto nel caso dei verbi

[4] Randolph Quirk *et al.*, *A Comprehensive Grammar of the English Language*; *Oxford Phrasal Verbs Dictionary*; Nicole Dehé, "On Particle Verbs in English: More Evidence from Information Structure"; ed altri.

[5] Si consigliano i siti http://mwe.stanford.edu/phrasalV.html e http://userpage.fu-berlin.de/~ndehe/bibl/PV.html che includono bibliografia basilare sui verbi frasali in inglese.

sintagmatici pronominali è un avverbio che indica verso, posizione o distanza (*su*, *giú*, *accanto*, *vicino*, *dietro*...) e che il valore semantico di questi verbi in molti casi è quello di verbi mentali (che indicano emozione). Es.: *venire meno* mancare. D'altronde, si fa vedere che i verbi sintagmatici possiedono una semantica non sempre riconducibile alla somma del significato dei singoli elementi; e cosí pure che si presentano in tre casi diversi:

a. La particella ripete o intensifica l'informazione del verbo (*entrare dentro*).

b. La particella specifica la traiettoria di un verbo di movimento generico (*saltare fuori*).

c. Il costrutto verbo + avverbio dà come risultato un significato imprevedibile a partire dai singoli significati degli elementi che compongono il costrutto.

L'approccio di Simone è senz'altro importante perché apre l'analisi sintattica e morfologica di questa categoria verbale. Masini considera pure l'origine e caratteristiche dei verbi con satelliti in italiano, descrivendoli come *Verb Particle Constructions* (VPC), ossia costrutti con verbo e particella, e a sua volta li classifica come un sottoinsieme delle *Multi-Word Expressions*, ossia espressioni a piú parole.[6] Masini, come Simone, analizza i verbi che presentano particelle avverbiali, lasciando da parte i verbi che presentano in italiano elementi di origine pronominale. La selezione di questi verbi credo sia anche determinata dai precedenti di analisi di categorie analoghe in lingue come l'inglese e l'olandese,[7] lingue in cui gli elementi aggiunti alle basi verbali hanno un'origine preposizionale e/o avverbiale, ma non pronominale. Masini indica dunque che i VPC dell'italiano si devono interpretare a partire dalla teoria della *Construction Grammar*, teoria che implica una descrizione non modulare del linguaggio ma costruzionale, a partire della quale tutti gli elementi del lessico, tanto quelli che si possono disporre liberamente (come per es. la parola *gatto*) come quelli che formano parte di una struttura lessica complessa, (come per es. *fare fuori* = 'uccidere') formerebbero parte di un *continuum* di significati e di costrutti.[8] Questo approccio implica una visione di continuità tra lessico e sintas-

[6] Francesca Masini,"Multi-word Expressions between Syntax and the Lexicon: The Case of Italian Verb-particle Constructions", *SKY Journal of Linguistics*, 18, 2005, pp. 145-173.

[7] Cfr. N. Dehé, *op. cit*, e Geert Booij, 2002. "Separable Complex Verbs in Dutch: A Case of Periphrastic Word Formation". In Nicole Dehé, Ray Jackendoff *et al.*, eds., *Verb-Particle Explorations* (= Interface Explorations 1), pp. 21-41.

[8] F. Masini, *op. cit.*, p. 167.

si e permette di capire in modo piú organico la relazione esistente tra questi verbi. Alla base della creazione di questa categoria esistirebbe secondo Masini una motivazione funzionale, ovverossia la necessità di completare un vuoto nel sistema.[9]

Esiste inoltre in italiano un altro gruppo di verbi che presentano satelliti di origine pronominale e significati che in molti casi non corrispondono né con il significato di base del verbo, né con la somma dei significati dei diversi elementi che partecipano del costrutto. Questi verbi sono stati denominati da De Mauro nel suo *Dizionario* verbi 'pro-complementari', usando questa etichetta come parte dell'organizzazione del lessico nei suoi vocabolari.[10] La proposta di questa nuova terminologia vuole aprire una via che tenda alla comprensione di questi verbi in italiano, separandoli dalla antica definizione di 'verbi pronominali' che li collocava allo stesso livello di verbi come 'chiamarsi'. De Mauro, nel suo *Dizionario della lingua italiana*, propone un nuovo nome però non avendo proposto criteri nella delimitazione della nuova categoria verbale cade in contraddizioni chiare, perfino all'interno dei suoi stessi materiali. Un caso palese di questo tipo di incongruenze si vede per esempio nel fatto che uno stesso verbo può essere classificato come verbo pro-complementare in uno dei suoi dizionari e neanche comparire nell'altro: sebbene si possa obiettare che sono due dizionari con finalità diverse.[11]

I lavori fin qui esaminati di Simone, Masini, De Mauro, cosí come *Italian Clitics* di Russi,[12] tra altri,[13] aprono lo studio dei verbi con satelliti di diversa origine in italiano, però allo stesso tempo lasciano ancora diverse domande senza risposta fra cui le seguenti:

1. I verbi sintagmatici (con particella avverbiale) ed i verbi pro-complementari (con particella di origine pronominale) formano un'unica classe verbale?

[9] "We briefly addressed the question of the motivations that cause the formation of new contructions and concluded that, in our case, the drive was a functional motivation, *i.e.* **the need to fill the gap in the system**". *Ibid.*, p. 170. Enfasi mia.

[10] L'etichetta "v. pro-compl." appare nel *Dizionario della lingua italiana* di De Mauro e pure nel *Dizionario dei sinonimi e i contrari* (del 2003) dell'autore. I due testi si trovano fuori catalogo dalla fine del 2009 e non sono piú consultabili su internet come prima.

[11] Questo sarebbe il caso per es. dei verbi *sentirci* e *avercela* classificati come pro-complementari nel *Dizionario della lingua italiana* e che invece non compaiono nel *Dizionario dei sinonimi e contrari*.

[12] Cinzia Russi, *Italian Clitics. An Empirical Study Trends in Linguistics*.

[13] Sul tema in questione si consiglia la bibliografia indicata sui siti http://mwe.stanford.edu/phrasalV.html e http://userpage.fu-berlin.de/~ndehe/bibl/PV.html.

2. Se cosí fosse, il nome della macro-classe verbale dovrebbe essere quello di verbi sintagmatici, come propone Simone, oppure dovrebbe essere quello di 'verbi pro-complementari' come suggerisce De Mauro?

3. Le caratteristiche trovate da Simone per i verbi sintagmatici sono pure valide per definire il gruppo di verbi che in italiano presentano uno o piú satelliti di origine pronominale?

4. Quali sono le caratteristiche e i criteri di inclusione ed esclusione per questa macro-classe verbale?

5. Seguendo la proposta di Masini, ci troviamo di fronte ad un *continuum* che non può essere delimitato e in quel caso sarebbe assurdo proporre l'esistenza di caratteristiche proprie di questa classe verbale?

Questo lavoro vuole dare risposta alle anteriori domande cercando in primo luogo di elencare le caratteristiche definitorie dei verbi pro-complementari a partire da quanto ho trattato nella mia ricerca dottorale:[14]

1. Indicare se le caratteristiche dei verbi pro-complementari trovate sono valide per descrivere e delimitare la classe dei verbi sintagmatici.

2. Stabilire l'esistenza di una macro-classe verbale che includa sia i verbi pro-complementari che i verbi sintagmatici.

3. Proporre, in modo generale, un'ipotesi che spieghi l'origine e funzionalità di questi verbi.

1. I verbi pro-complementari

Come detto anteriormente questi verbi sono stati già descritti e notati da diversi autori, però ancora non si è riuscito ad indicarne gli aspetti propri e definitori. Simone certamente indica caratteristiche semantiche e sintattiche dei verbi sintagmatici,[15] però benché consideri pure l'esistenza dei verbi con particelle pronominali non mostra se le caratteristiche indicate per i primi siano anche valide per i secondi. L'analisi piú accurata dei verbi pro-complementari si deve a Cinzia Russi. L'autrice, nel lavoro citato, considera diversi verbi pro-complementari classificandoli a partire dal numero e tipo delle particelle

[14] Aránzazu Pascual Ortiz, *Procesos de gramaticalización en verbos pro-complementarios con los satélites pronominales* ci *y* la *en italiano*.

[15] Vedi, di Raffaele Simone, l'articolo "Esistono i verbi sintagmatici in italiano?", *Cuadernos de Filología italiana* 3, pp. 47-61.

presenti. Nonostante l'interesse della proposta, lo studio non propone caratteristiche della classe verbale né criteri di appartenenza ad essa.

D'altra parte l'idea del *continuum* lessico-costruzionale di Masini è senz'altro interessante e coincidente con il fenomeno in sé, però da un punto di vista pratico apre un'interpretazione della categoria in modo cosí ampio che non permette di stabilire la differenza né il taglio esistente tra un nome comune come *gatto* ed un verbo sintagmatico come *fare fuori*.[16]

Nel mio studio dottorale, si descrivono le caratteristiche dei verbi pro-complementari con i satelliti *ci*, *la* e *cela*. La proposta considera che questi verbi con le suddette particelle di origine pronominale hanno le seguenti caratteristiche:

1. presentano obbligatoriamente uno o due clitici di origine pronominale;

2. mostrano un cambiamento del significato rispetto al significato di base del verbo senza clitici;

3. il clitico o clitici del costrutto non ha/hanno un valore anaforico;

4. il verbo presenta modifiche nella sua struttura sintattica;

5. la selezione di questi verbi presenta allo stesso tempo conseguenze di tipo pragmatico, che si concretano nella maggior frequenza di questi costrutti nell'ambito del discorso orale.

Si presentano in seguito esempi per illustrare queste caratteristiche.

1.1. La presenza obbligatoria del clitico pronominale

Il verbo pro-complementare deve presentare obbligatoriamente il clitico o clitici di origine pronominale, senza il quale la frase diventa in alcuni casi agrammaticale o perde di significato. Senza il clitico il verbo ricupera il suo significato di base, per cui il risultato è tanto piú agrammaticale quanto maggiore è la differenza di significato tra il verbo base ed il verbo pro-complementare.

(2) *Carlo non **la** pianta* (*di disturbare*)*-Piantarla*
**Carlo non pianta (di disturbare*)

(3) *Carlo non **la** finisce (di disturbare)-Finirla*
**Carlo non finisce (di disturbare)*

(4) *Carlo non **la** smette* (*di disturbare*)*-Smetterla*
¿? Carlo non smette (di disturbare)

[16] F. Masini, *op. cit*., p. 167.

Nei primi due casi, con i verbi *piantarla* e *finirla*, il risultato che si ottiene quando si elimina il clitico *la* è assolutamente agrammaticale. Il fatto di poter eliminare il clitico *la* nel caso di *smetterla* è leggermente diverso. Il significato di base di *smettere* 'cessare, interrompere' è abbastanza simile a quello di *smetterla* 'concludere, interrompere un'azione che risulta sgradevole per il parlante'. Quando scompare dalla frase il clitico *la*, *smettere* ricupera il suo significato di base però perde la valutazione negativa dell'azione da interrompere. Ciò si può verificare nel seguente esempio, nel quale si presentano due azioni, *baciare* e *fare regali*, che a priori non hanno un connotato negativo. Quando queste compaiono con il verbo *smetterla* la lettura che si ottiene di esse è negativa, mentre che gli stessi esempi senza il clitico *la* perdono la connotazione negativa.

(5) a. *Carlo non* ***la*** *smette di farmi regali*
'Carlo *mi infastidisce* regalandomi continuamente cose'
Connotazione negativa
b. *Carlo non smette di farmi regali*
'Carlo costantemente mi fa regali'
Connotazione neutra

(6) a. *Carlo non* ***la*** *smetteva di baciarmi*
'Carlo *mi infastidiva* baciandomi continuamente'
Connotazione negativa
b. *Carlo non smetteva di baciarmi.*
'Carlo *mi baciava* ripetutamente'
Connotazione neutra

Esistono verbi che non presentano né un cambiamento di significato né problemi di agrammaticalità quando si elimina il clitico di origine pronominale. Questi verbi si considerano non appartententi alla categoria di verbi pro-complementari. Un esempio di questa situazione si presenta con il verbo *tenerci*, come si vede in (7):

(7) ***Ci*** *tengo tanto a Carlo = Tengo tanto a Carlo*

1.2. Il cambiamento del significato

Il secondo criterio da me proposto per la delimitazione della classe verbale dei verbi pro-complementari è l'esistenza di un cambiamento di significato del costrutto rispetto al significato di base del verbo senza clitici di origine pronominale. Heine, Claudi & Hünnemeyer[17]

[17] Heine, Claudi & Hünnemeyer *Grammaticalization. A Conceptual Framework.*

hanno dimostrato l'esistenza di un processo logico di cambiamento di significato, vincolato a fenomeni di grammaticalizzazione, nei quali alcuni *item* lessici soffrono uno spostamento semantico e partendo da significati spaziali, ottengono significati temporali che possono condurre perfino alla formazione di significati di qualità e modo:

Spazio > Tempo > Qualità

I verbi pro-complementari *metterci*, *entrarci* e *starci*, con il clitico *ci*, mostrano questo tipo di cambiamento di significato, come si osserva nella Tabella n. 1. In essa si vede che il significato di base di questi verbi è locativo o stativo, come nel caso di *stare*, ma la presenza del clitico di origine locativo *ci*, provoca in essi un cambiamento di significato. Il primo significato ottenuto è ancora spaziale, però sia in *entrarci* come in *starci* lo spazio viene calcolato in funzione della relazione esistente tra un contenitore e un elemento contenuto. *Metterci* ottiene pure un significato temporale e i tre verbi raggiungono un ulteriore significato valutativo e mentale.

TABELLA 1.
Spostamento di significato in verbi pro-complementari con ci.

Spazio	**Spazio relazionale**	**Tempo**	**Qualità Mentale**
mettere		***metterci***	***metterci***
'collocare, situare'		'impiegare tempo per'	'impiegare energia per'
entrare	ENTRARCI		entrarci
'accedere'	'poter essere contenuto'		'essere pertinente'
stare	**starci**		starci
'essere in un luogo'	'poter essere contenuto'		'essere d'accordo'

1.3. Il clitico del costrutto non ha valore anaforico

Il terzo aspetto caratteristico dei verbi pro-complementari è la presenza di un clitico di origine pronominale che ha perso il suo valore anaforico e che come parte del costrutto non ha connessioni

di coreferenzialità con nessuno degli elementi della frase. Ciò si osserva in (8), esempio in cui il verbo *farcela* 'essere capace di' presenta due clitici di origine pronominale (*ci* e *la*) nessuno dei quali può essere sostituito o può indicare la presenza di un elemento sottinteso:

(8) *Non **ce la** faccio proprio*
**Non faccio proprio qui quella cosa*

Infatti il clitico di origine locativo *ci* non ha un valore locativo e perciò non può essere sostituito dall'avverbio *qui*, come si vede in (9):

(9) a. **Non **la** faccio proprio **qui***
b. ****Qui** non la faccio proprio*

Con questa ultima prova si osserva che il cambiamento di significato proviene dalla creazione di un nuovo costrutto lessico in cui gli elementi che lo formano subiscono cambiamenti: il verbo cambia il suo significato ed il satellite di origine pronominale perde il suo valore anaforico.

1.4. Modifiche nella struttura sintattica del verbo

La creazione di questi costrutti implica anche cambiamenti a livello sintattico, e ciò si manifesta a partire da due aspetti:

a. fenomeni di detransitivizzazione (riduzione della valenza verbale);

b. cambiamenti della struttura e degli argomenti del verbo.

I due aspetti sono intrinsecamente collegati per cui si spiegheranno insieme. Il verbo-base che serve da punto di partenza per la creazione di un verbo pro-complementare ha un significato e una struttura di argomenti che non coincide con quella che presenta il verbo pro-complementare. Nel caso dei verbi con il clitico di origine pronominale *la* l'effetto di detransitivizzazione è chiaro. Infatti il clitico occupa la posizione dell'oggetto, però non avendo un valore anaforico, il clitico blocca la presenza reale di un oggetto e diminuisce la valenza di verbi come *piantare*:

(10) a. Nell'orto della casa di Bragin, mamma Tamara **aveva piantato** le fragole.[18]

Struttura: *Loc.* *Soggetto* *V* *Oggetto*

[18] CoLFIS, da *Donnamoderna*, Monica Triglia, "Storie di piccole vittime" (1994).

b. Lustig: “Ma supponiamo che per un incidente di natura spaziale o temporale ci siamo smarriti nelle dimensioni ritornando sulla Terra di trenta o quaranta anni fa?”
“Oh, **piantala**, Lustig!”[19]
Struttura: *V* *Vocativo*

Nell’esempio 10.a, *piantare* è un verbo transitivo e presenta un oggetto espresso dal nominale ‘*le fragole*’. Invece in 10.b, il verbo non è piú *piantare* ma *piantar**la*** e lo spazio che corrispondeva all’oggetto viene occupato da un clitico di origine pronominale che non avendo né significato concreto, né valore anaforico blocca la possibilità dell’ingresso di un oggetto e diminuisce la valenza del verbo base. In alcuni casi il cambiamento nel costrutto implica un processo di detransitivizzazione (come per i verbi che presentano il clitico *la*), in altri casi il processo si presenta come un cambiamento degli argomenti che partecipano nella scena descritta dal verbo.

(11) a. Io ormai sono vecchio e **non ho** piú forza per simili battaglie.[20]
Struttura: *Soggetto* *V* *Oggetto* *Compl. fine*

b. *Non **ce l’ho*** con l’amministrazione Bush, il presidente è stato molto gentile con me.[21]
Struttura: *Soggetto V* *Compl. di relazione*

1.5. Conseguenze di tipo pragmatico

La selezione di questi verbi presenta allo stesso tempo conseguenze di tipo pragmatico, che si concretano nella maggior frequenza di questi costrutti nell’ambito del discorso orale. Ciò si vede nella Tabella 2 in cui si includono i risultati dei verbi pro-complementari con il clitico *ci* in tre *corpora* di italiano, due orali e uno scritto. I *corpora* usati sono per lo scritto il *Corpus e Lessico di frequenza dell’italiano scritto* (CoLFIS), di Tullio De Mauro e per il *Corpus di italiano parlato* di Emmanuela Cresti ed il *Corpus e Lessico di frequenza dell’italiano parlato* (LIP) di Tullio de Mauro. Il corpus scritto è di gran lunga piú ampio che i *corpora* orali usati, per cui la maggior presenza dei verbi pro-complementari nei *corpora* orali indica che nonostante la mostra dell’orale usata sia minore di quella dello scritto, la presenza di questi elementi è piú abbondante nel discorso orale che nello scritto.

[19] CoLFIS, da Ray Bradbury, *Cronache marziane*, Mondadori, 1993.
[20] CoLFIS, da Luciano De Crescenzo, *Socrate 93*, Mondadori, 1993.
[21] CoLFIS, da Maria Latella, “Ho bisogno di soldi per rifare il Nabila”, *Corriere della Sera*, 10-1-1992.

TABELLA N. 2
Dimensioni dei corpora analizzati

Corpora	**Numero di parole**
E. Cresti (Orale)	58.3
LIP (Orale)	490
Totale Orale	**548.3**
CoLFIS (Scritto)	3.798.275
Totale Scritto	**3.798.275**

TABELLA N. 3
Verbi con il clitico ci *in corpora di italiano*

	Totale Orale	**Totale Scritto**	**Totale Corpora**
entrarci	56	79	135
metterci	2	13	15
sentirci	2	2	4
starci	1	26	27
tenerci	11	30	41
vederci	3	17	20
volerci	100	114	214
Totale	175	**281**	456

In conclusione, i verbi pro-complementari presentano caratteristiche proprie e specifiche che ci permettono di stabilire l'esistenza di una classe verbale a sé. In seguito si mostrerà come le caratteristiche elencate per i verbi pro-complementari servono pure per stabilire una dimensione piú chiara del fenomeno descritto sotto la categoria di 'verbi sintagmatici'.

2. I verbi sintagmatici

2.1. La presenza obbligatoria del clitico pronominale

Anche nel caso dei verbi sintagmatici l'eliminazione della particella di origine avverbiale provoca problemi di agrammaticalità come visto anteriormente per i verbi pro-complementari:

(12) *La notizia lo ha tirato **giú***
**La notizia lo ha tirato*

Esistono d'altronde verbi accompagnati da avverbi, che non perdono di significato se si elimina l'avverbio, come si vede in (13):

(13) *Il padrone di questa casa è entrato* ***dentro*** *= Il padrone di questa casa è entrato*

Questa prova indica una differenza sostanziale tra verbi come *fare fuori* e *tirare giú* e verbi invece come *entrare dentro*. Nell'ultimo caso l'assenza dell'avverbio non cambia in sostanza il significato del verbo che presentava l'avverbio come un elemento rafforzante del suo significato di base ottenendo un risultato grammaticale. Secondo questo criterio *entrare dentro* non è un verbo sintagmatico, mentre *fare fuori* e *tirare giú* entrerebbero nell'ambito di questa categoria.

2.2. Il cambiamento del significato

I verbi sintagmatici presentano anche uno spostamento di significato coerente con la descrizione indicata da Heine, Claudi & Hünnemeyer. Infatti nella Tabella n. 4 si può osservare che il processo di spostamento e cambiamento di significato coincide con le categorie di spazio, tempo e qualità osservate per i verbi pro-complementari indicati previamente. Nella Tabella n. 4 si presentano sia verbi sintagmatici con un elemento avverbiale, con significati di tipo mentale o emozionale, sia verbi con un clitico di origine pronominale (*la*) con aggettivi in concordanza con il clitico. La presenza di questi elementi serve a rafforzare l'idea dell'esistenza di una macro-classe verbale con un unico processo di grammaticalizzazione alla base della sua formazione che includerebbe sia verbi con elementi di origine pronominale come elementi di origine avverbiale.

Tabella n. 4
Spostamento di significato di verbi sintagmatici

Spazio	**Tempo**	**Qualità (emozionale)**
tirare	*tirarla lunga* 'estendersi in modo esagerato e non adeguato'	*tirarla breve* 'evitare di risultare pesante' *tirare su* 'rallegrare'
buttare	*buttarla lunga* 'estendersi in modo esagerato e non adeguato'	*buttare giú* 'deprimere'

2.3. L'avverbio del costrutto non ha valore deittico

Nel caso dei verbi sintagmatici gli elementi che accompagnano il verbo base sono di origine avverbiale, e perdono il significato deittico spaziale, ragion per cui non possono essere sostituite con altri elementi locativi di significato simile agli elementi che conformano il costrutto. Ciò si mette in evidenza nel seguente esempio:

(14) *Quella telefonata ha buttato* ***giú*** *mio fratello*
Quella telefonata ha buttato* ***sotto* *mio fratello*
(Con il significato di '*la telefonata lo ha depresso'*)

Le prove di perdita del valore anaforico del clitico di origine pronominale nei verbi pro-complementari e quella dell'assenza di valore deittico dell'avverbio di luogo nel caso dei verbi sintagmatici, mostrano che non soltanto la base verbale soffre un cambiamento di significato, ma che anche le particelle che accompagnano questi verbi perdono in un caso il loro statuto come pronomi e nell'altro il significato spaziale ed il valore deittico. In entrambi i casi si vede la tendenza alla formazione di un costrutto unito e coeso che ottiene un significato diverso a quello proveniente dalla somma dei diversi costituenti.

2.4. Modifiche nella struttura sintattica del verbo

I verbi sintagmatici possono presentare cambiamenti nella struttura sintattica, ma questa caratteristica non sembra essere cosí definitoria come per i verbi pro-complementari. Infatti in (16) si osserva che il verbo *buttare giú* = 'deprimere', classificato come sintagmatico secondo il resto dei criteri, presenta la stessa struttura sintattica del verbo base, pur avendo cambiato significato (*buttare* 'gettare'; *buttare giú* 'deprimere'):

(15) a. *E poi* ***ha buttato*** la cicca dal finestrino[22]
Struttura: *Soggetto* (Lui/lei) *V* *Oggetto* *Locativo*
b. *La notizia lo* ***ha buttato giú***
Struttura: *Soggetto* *Oggetto* *V*

2.5. Conseguenze di tipo pragmatico

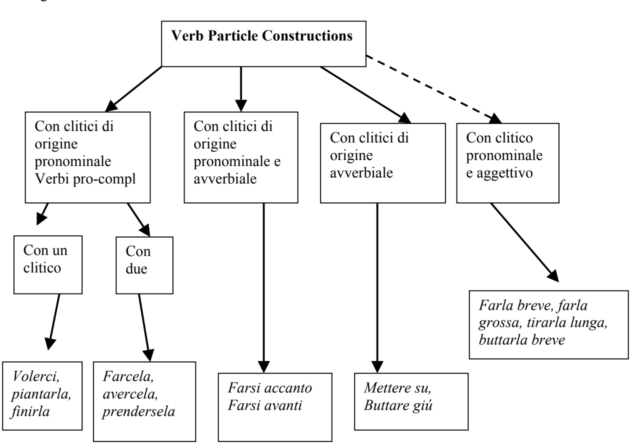
Nel caso dei verbi sintagmatici, Simone nel suo studio indica che questi verbi presentano sinonimi dentro della lingua italiana; però,

[22] CoLFIS,da Patricia Cornwell, *Postmortem*, Mondadori, 1994.

essendo piú trasparenti le corrispondenti forme con particelle avverbiali, il parlante preferisce l'uso dei verbi sintagmatici che avrebbero una forza illocutiva maggiore. Ciò provoca, secondo l'autore, che i verbi sintagmatici siano usati in modo piú frequente in contesti orali. Nonostante aver proposto questa ipotesi, Simone non da dati dell'uso reale di questi verbi in corpora di italiano. L'ipotesi di Simone indicherebbe che i verbi sintagmatici come i verbi pro-complementari sono piú frequenti nell'orale e che sono verbi con una componente pragmatica marcata.

Il punto rilevante di questa proposta sarebbe quello di indicare non soltanto le caratteristiche dei verbi con particelle di origine avverbiale ma includere nella classe verbale anche verbi che presentano elementi di origine pronominale. In molti casi si ha considerato che le lingue romanze non presentavano questi costrutti e che i *verb particle constructions*, come i *phrasal verbs* dell'inglese, erano tipologicamente caratteristici, prototipici e propri di lingue germaniche. In questo lavoro si mostra che in italiano esistono *verb particle constructions* e che l'aspetto tipologicamente marcato si riduce notevolmente se si considerano come appartenenti alla macro-classe verbale anche verbi con satelliti di origine pronominale. Con questo cambiamento di prospettiva lingue come lo spagnolo, il catalano o il portoghese presenterebbero pure costrutti di verbo e particella. La classifica della macro-classe verbale si può schematizzare nel modo seguente:

Figura 1. Schema delle *Verb Particle Constructions* in italiano



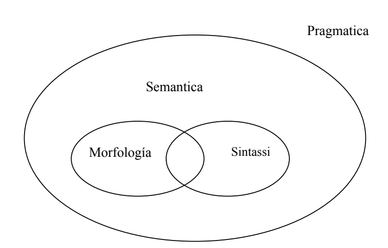
3 - Le *Verb Particle Constructions*. Un fenomeno di interfaccia

Dopo aver mostrato le similitudini strutturali, costruzionali, semantiche e pragmatiche dei verbi pro-complementari e dei verbi sintagmatici rimane chiaro che le due categorie sono sottoinsiemi di una macro-classe verbale formata da verbi con una o piú particelle di diversa natura. Davanti alla polemica di usare il termine pro-complementare o sintagmatico per definirla, considero piú adeguato descrivere il fenomeno sotto il nome di *Verb Particle Constructions*, come Masini, Penello, Simone, e Iacobini e Masini hanno già fatto in precedenza.[23]

Secondo questo approccio la macro-classe verbale includerebbe sia i verbi sintagmatici di Simone quanto i verbi pro-complementari descritti da De Mauro. Nella figura si vede chiaramente che il formante prototipico di questa classe verbale non è il satellite avverbiale, come per l'inglese o l'olandese, ma i pronomi desemantizzati con perdita di valore anaforico. Pronomi di questo tipo compaiono in verbi come *volerci*, *piantarla* o *farsi accanto* e appaiono pure in una sottoclasse che ancora rimane da analizzare in modo accurato, ovverossia i verbi che presentano una base verbale, un clitico accusativo di terza persona singolare femminile (*la*) ed un aggettivo in concordanza con il clitico, es. *farla breve*, *farla grossa* o *buttarla lunga*.

È chiaro, come indicava Masini, che il fenomeno dei verbi con particella in italiano si trova nell'interfaccia tra semantica, sintassi e morfologia e che inoltre presenta una forte componente pragmatica, come si schematizza nella seguente figura.

Figura n.2: *I verb Particle Constructions* in italiano: un fenomeno di interfaccia.



[23] Oltre Masini e Simone nei testi piú volte commentati, Nicoletta Penello, "I clitici: locativo e partitivo nelle varietà italiane settentrionali", *Quaderni di lavoro dell'ASIS*, 4; Claudio Iacobini e Francesca Masini, "The Emergence of Verb-particle Constructions in Italian: Locative and Actional Meanings", *Morphology* 16 (2), 2006, pp. 155-188.

Conclusioni

Per concludere possiamo dire quanto segue:

1. L'esistenza di fenomeni come i verbi supporto, le collocazioni o i *verb particle constructions* qui analizzati mettono in evidenza la crisi del termine 'parola' e la necessità di confrontare il lessico alla luce di questi fenomeni con una visione polirematica.

2. Il linguaggio non è organizzato a partire da moduli separati e non connessi, per cui teorie come la *Constructions Grammar*[24] sembrano essere piú adeguate per spiegare e capire i fenomeni di interfaccia tra morfologia-sintassi-lessico.

3. È importante inserirsi nell'ambito teorico di studio di questo fenomeno adottando una terminologia comune, che ci serva per paragonare questi fenomeni con fenomeni analoghi in altre lingue come il greco, l'inglese, lo spagnolo, il tedesco... lingue che presentano pure strutture lessicali con nucleo verbale.

4. Le caratteristiche delle particelle (obbligatorietà, perdita del valore anaforico testuale e deittico) ed il cambiamento di significato dei verbi mostrano l'esistenza di un processo di grammaticalizzazione e di lessicalizzazione alla base della creazione di questa nuova classe verbale.

Bibliografia

Booij, Geert, "Separable Complex Verbs in Dutch: A case of Periphrastic Word Formation", in Nicole Dehé, Ray Jackendoff *et al*. coord., *Verb-Particle Explorations*. Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2002, pp. 21-41.

Bertinetto, Pier Marco *et al*. coord., *Corpus e Lessico di Frequenza dell'Italiano Scritto* (CoLFIS). Istituto Linguistico Computazionale di Genova. Disponibile in http://www.ge.ilc.cnr.it/corpus.php

Cresti, Emmanuela, *Corpus di italiano parlato*. Firenze, Accademia della Crusca, 2000.

Dehé, Nicole, "On Particle Verbs in English: More Evidence from Information Structure", in *Proceedings of the 28th Western Conference on Linguistics (wecol 1999)*. Fresno, Department of Linguistics at California State University, 2000, pp. 92-105.

[24] Adele Goldberg, *Construction Grammar. Approach to Argument Structure*.

De Mauro, Tullio, *Dizionario della lingua italiana*. Torino, Paravia, 1999.

De Mauro, Tullio dir., *Corpus e lessico di frequenza dell'italiano parlato* [lip] Disponibile in http://languageserver.uni-graz.at/badip

Goldberg, Adele, *Construction Grammar Approach to Argument Structure*. Chicago, University of Chicago Press, 1995.

Heine, Bernd, Ulrike Claudi, Friederike Hünnemeyer, *Grammaticalization. A Conceptual Framework*. Chicago, University of Chicago Press, 1991.

Iacobini, Claudio, Francesca Masini, "The Emergence of Verb-particle Constructions in Italian: Locative and Actional Meanings", *Morphology* 16 (2), 2006, pp. 155-188.

Masini, Francesca, "Multi-word Expressions between Syntax and the Lexicon: The Case of Italian Verb-particle Constructions", *sky Journal of Linguistics*, 18, 2005, pp. 145-173.

Oxford Phrasal Verbs Dictionary. Oxford, Oxford University Press, 2001.

Pascual Ortiz, Aránzazu, *Procesos de gramaticalización en verbos procomplementarios con los satélites pronominales* ci *y* la *en italiano*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Querétaro, 2009.

Penello, Nicoletta, "I clitici, locativo e partitivo nelle varietà italiane settentrionali", *Quaderni di lavoro dell'asis*, 4, 2004. Disponibile in http://asis-cnr.unipd.it/ql-4.it.html

Quirk, Randolph, *et al.*, *A Comprehensive Grammar of the English Language*. New York, Longman, 1985.

Russi, Cinzia, *Italian Clitics. An Empirical Study*. Berlin, Trends in Linguistics Mouton de Gruyter, 2008.

Simone, Raffaele, "Esistono i verbi sintagmatici in italiano?", *Cuadernos de Filología italiana* 3, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1996, pp. 47-61.

¿Qué hay con las interferencias?

Un breve análisis de las subordinadas finales en italiano y español

Gabriela Sadurní
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores - Acatlán

Cuando hablamos de interferencias en el contexto de la enseñanza/aprendizaje de una lengua extranjera, nos referimos a un fenómeno inevitable que se presenta en el momento en que el estudiante, o simplemente el hablante que va a adquirir la lengua extranjera, entra en contacto con ella. Las interferencias de las que nos ocuparemos en este trabajo pueden situarse en el marco más amplio descrito por Selinker[1] con el concepto de *interlengua*: un estado intermedio entre las lenguas en contacto. Es decir esa lengua imperfecta, o en proceso de perfeccionamiento, que producen los hablantes/estudiantes durante el proceso de adquisición. Cabe decir aquí que este proceso de perfeccionamiento pocas veces se cumple al cien por ciento, es decir que el dominio total, completamente "perfecto" de la lengua extranjera es poco frecuente. Entonces entendemos por interferencia una desviación de la norma que aparece como resultado del contacto establecido con la lengua meta.

En el caso nuestro las dos lenguas en contacto son el italiano y el español, y las reflexiones que se presentarán se desprenden de la comparación entre estas dos lenguas, a partir de un punto de conflicto bien conocido por los que aprenden cualquiera de los dos idiomas. Durante el proceso de adquisición podríamos decir en general que lo que resulta más fácil de aprender y de recordar es aquello que es igual en la lengua materna, tanto en el nivel fonético, como en el ortográfico, el morfológico, el sintáctico, el semántico, el pragmático. Aquí nos encontramos siempre con ese mito (o no tanto) de que el italiano para hispanohablantes o el español para italianos, son fáciles por ser muy parecidos. Luego estaría todo aquello que es completamente diferente, que requiere de un mayor esfuerzo, que de alguna u otra manera tiene que ser aprendido porque es así, y hay que recordarlo. Pensemos en el nivel del léxico solamente. Las palabras que son iguales no causan problemas, sólo hay que conocerlas

[1] Larry Selinker, *Rediscovering Interlanguage*.

y recordar que son iguales. Las palabras que son diferentes hay que aprenderlas, pero las que realmente representan un problema son las que llamamos *falsos amigos* o *falsos cognados*, aquellas que parecen iguales pero que en realidad no lo son.

Por o *para*

El tema que trataremos ahora no es un problema que pueda circunscribirse solo al léxico, pero se asemeja al problema de los falsos cognados en el sentido de que es una dificultad que no parecería serlo. O quizá, más puntualmente, un caso para el cual a veces funciona una solución simple, pero otras veces no. Por otro lado sabemos que los puntos conflictivos surgen cuando no hay correspondencia uno a uno entre palabras, funciones o estructuras de los dos idiomas. Pensemos por ejemplo en la gran dificultad que representa para los hispanohablantes el uso de dos auxiliares para formar los tiempos compuestos en italiano, que corresponden a uno solo en español.

Pues bien, la interferencia de la que hablaremos y que tomamos como punto de partida para nuestro análisis, es la que interviene, para los italianos, cuando tienen que elegir entre las dos preposiciones *por* o *para* en casos en que el italiano utiliza sólo *per*. Permítaseme plantear por ahora en estos términos sobre-simplificados el problema para empezar a hablar de él. A primera vista, de manera intuitiva podría parecer que en realidad lo que sucede es que en italiano falta la preposición *para* y entonces se usa *per* para todo, para lo que se dice con *por* y para lo que se dice con *para*. Y de allí que los hispanófonos no parecen equivocarse en el uso de *per* y los italianos sí se equivocan al elegir entre *por* y *para*.

Veamos algunos ejemplos de errores de italianos hablando español: *Traje este regalo *por* ti. *Si tuviera tiempo *por* dedicarme a esto.... *Los libros son *por* María. *Hago proyectos *por* el futuro. *Escogen textos interesantes *por* su carrera.

Son todos casos en que se utilizaría la preposición *per* en italiano y *para* en español; y a simple vista parece que en todos ellos el complemento que introduce la preposición denota el destino, la finalidad, el propósito o la intención a los que se dirige la acción. Lo cual nos induce a buscar una explicación en las formas que tiene el italiano para indicar precisamente el propósito o la finalidad con que se lleva a cabo la acción y cómo se diferencian de aquellas que indican la causa.

Las proposiciones finales

Como sabemos que no hay correspondencias idénticas entre idiomas en el ámbito de las preposiciones, que es quizá el campo más anárquico y difícil de explicar, no intentaremos buscar la respuesta en el nivel léxico o morfológico. Las preposiciones tienen la función de establecer relaciones entre las palabras, y es por eso que tenemos que indagar en el tipo de relación que establecen; para ello tenemos que movernos al nivel de la sintaxis que se ocupa de las combinaciones de los elementos léxicos y de significado, por ende de la formación de las oraciones. Entonces vamos a buscar en la construcción de proposiciones finales y causales.

Para explicar la diferencia entre las subordinadas finales y las causales, Francesco Sabatini[2] utiliza este ejemplo: "Ho regalato un libro a Francesca *perché* si ricordi di me" = Le regalé un libro a Francesca *para que* se acuerde de mí.

Es una oración compleja, formada por la principal (*Ho regalato un libro a Francesca*) y una subordinada (p*erché si ricordi di me*) que explica la finalidad, o la intención por la cual se llevó a cabo la acción descrita en la principal. Entonces la conjunción *perché* seguida del verbo en subjuntivo introduce a la subordinada *final*.

En cambio, continúa Sabatini, si el verbo se coloca en indicativo, el mismo *perché* adquiere un valor *causal*: "Ho regalato un libro a Francesca *perché* si ricorda di me" = Le regalé un libro a Francesca *porque* se acuerda de mí.

Diremos entonces que la conjunción *perché* corresponderá a *para que* cuando se desee indicar la finalidad, y a *porque* cuando se desee indicar causa; y que es determinante el modo del verbo de la subordinada para distinguirlas. Manuel Carrera, refiriéndose precisamente a *perché* en las proposiciones finales, explica que "Este nexo es homógrafo del *perché* causal, pero funcionalmente son distintos, e incluso exigen modos verbales diferentes (indicativo en el caso de las oraciones causales, subjuntivo en las finales)".[3] Hasta aquí hemos encontrado una primera diferencia pero también una similitud muy importante entre ambas lenguas, la del uso del modo indicativo para la causa y subjuntivo para la finalidad.

El mismo Sabatini[4] añade que la subordinada final explícita (aquella en que el verbo de la subordinada está en un modo finito)

[2] Francesco Sabatini, *La comunicazione e gli usi della lingua*, p. 464.
[3] Manuel Carrera Díaz, *Curso de lengua italiana. Parte teórica*, p. 525.
[4] F. Sabatini, *op. cit*., p. 464.

también puede ser introducida en italiano por *affinché* (en español *a fin de que*): "L'ho fatto *affinché* tu capisca le conseguenze" = Lo hice *a fin de que* entiendas las consecuencias.

Como vemos en este caso la correspondencia es idéntica y en realidad no representa problemas ni para italianos ni para hispanohablantes. Hay otras construcciones explícitas que veremos más adelante y que por sus características particulares provocan problemas a hispanohablantes. El mismo Sabatini continúa explicando que son más frecuentes las construcciones finales implícitas, es decir las que tienen el verbo en algún modo indefinido: infinitivo, gerundio o participio; pero éstas deben tener el mismo sujeto que la principal. Cuando éste es el caso, la subordinada es introducida por la preposición *per*, o menos frecuentemente por *a* o *da*, o bien por las expresiones *allo scopo di*, *al fine di*, *con l'intenzione di*, seguidas por el verbo en infinitivo.

Analicemos en primer lugar los casos introducidos por *per*, y más adelante nos ocuparemos de los otros que nos revelarán aspectos muy interesantes en términos contrastivos. "Apro la porta *per* chiamare mia sorella" = Abro la puerta *para* llamar a mi hermana. "Hanno discusso a lungo *per* risolvere i loro problemi" = Discutieron mucho tiempo *para* resolver sus problemas.

Emilio Alarcos Llorach indica que "las oraciones finales se refieren al propósito o a la intención con que se produce la noción designada por el núcleo verbal", y que "el transpositor [conjunción o locución conjuntiva] más común es la combinación *para que*, la cual, por otra parte exige en la oración transpuesta [subordinada] el modo subjuntivo". Y agrega que "cuando la persona gramatical del núcleo verbal se refiere a la misma que está implícita en el verbo transpuesto [el de la subordinada], en lugar de la oración degradada [subordinada] con *para que* y subjuntivo, se utiliza la construcción *para* con infinitivo".[5]

Podríamos entonces hacer una primera afirmación general de índole contrastivo y decir que *per* corresponde a *para* en las construcciones finales *implícitas*.

Además Alarcos Llorach explica que "La función de estas oraciones finales degradadas [subordinadas] coincide con la de los grupos nominales precedidos por la misma preposición *para*. Así, en *Se calla para que no te excites*, la estructura subordinada transpuesta (*para que no te excites*) cumple el mismo papel que un grupo nomi-

[5] Emilio Alarcos Llorach, *Gramática de la lengua española*, pp. 369-370.

nal (incluidos los que llevan infinitivo): *Se calla para no excitarte*, *Se calla para eso mismo*."[6]

Volvamos ahora a los ejemplos iniciales de errores cometidos por italianos:

*Traje este regalo *por* ti / Traje este regalo *para* ti.
*Los libros son *por* María / Los libros son *para* María
*Hago proyectos *por* el futuro / Hago proyectos *para* el futuro
*Escogen textos interesantes *por* su carrera / Escogen textos interesantes *para* su carrera
*Si tuviera tiempo *por* dedicarme a esto... / Si tuviera tiempo *para* dedicarme a esto...

Vemos que se trata en los primeros cuatro casos de grupos nominales precedidos por la preposición *para* y en el último un infinitivo que cumple el mismo papel que el grupo nominal. Entonces podemos hacer otra afirmación en el sentido de que no solamente las oraciones subordinadas introducidas por *para*, sino también los grupos nominales, aunque no se encuentren específicamente dentro de un esquema de subordinación, pero que sean introducidos por la preposición *para*, se referirán al propósito o a la intención con que se produce la noción designada por el núcleo verbal.

Análisis de usos de *per*

Para corroborar esta afirmación me dediqué a la tarea de analizar todos los casos que dos de los principales diccionarios italianos, el *Zingarelli* en su versión CD Rom de 2006, y el *Dizionario italiano Sabatini-Coletti* en su segunda edición del año 1999, presentan para la preposición *per* y cómo los explican. Presento los resultados en una tabla que integra y resume la información de ambos. Es importante decir que, salvo algunas excepciones, ambos diccionarios catalogan de manera muy similar el fenómeno y coinciden bastante en el tipo de ejemplos, lo cual me lleva a suponer que el resto de los diccionarios hagan algo similar, pero es una suposición que habría que confirmar para sustentar de modo más firme estas primeras conclusiones.

[6] *Id.*

Tabla comparativa de *per*

Tipo de complemento	**Ejemplos**	**Equivalencia**
1. Complemento di moto attraverso luogo	Durante il viaggio passerò *per* Torino Lasciarsi andare *per* la corrente	Per = por
2. Complemento di moto a/ verso luogo. *Verso* indica inclinazione	Prendo l'aereo *per* Parigi Il convoglio prosegue *per* Roma Sente un grande affetto *per* uno zio Avere un debole *per* qualcuno	Per = para Per = a Per = por Per = por
3. Complemento di stato in luogo	Sdraiatevi *per* terra Passó *per* le file Ho *per* le mani un grosso affare	Per = en Per = por/entre Per = entre
4. Complemento di tempo continuato. (Spesso in alternativo all'uso senza preposizione).	Ha piovuto *per* tutta la notte Ho aspettato *per* anni questo momento Lo ricorderò *per* tutta la vita *Per* secoli e secoli nessuno si è avventurato negli oceani	Per = 0 Per = por, durante
5. Complemento di tempo determinato (indicando un termine nel tempo futuro) per indicare una scadenza nel futuro.	Sarò di ritorno *per* il venti del mese Ci rivedremo *per* Natale Si prevede bel tempo *per* domani La riunione è fissata *per* il 3 maggio	Per = para
6. Complemento di mezzo	Spedisco *per* corriere, L'ho ricevuto *per* posta Me l'ha detto *per* telefono	Per = por
7. Complemento di causa Colpa o merito	È rimasto stecchito *per* il freddo Ho sbagliato *per* la fretta Mi assenterò *per* motivi di salute Condannare *per* furto Lodare *per* l'onestà	Per = por
8. Complemento di scopo o fine	Prepararsi per l'esame Equipaggiarsi *per* la montagna Risparmiare *per* la vecchiaia Non si studia *per* la scuola ma *per* la vita Fare qualcosa *per* divertimento	Per = para [Para divertirse/ Por diversión]
9. Complemento di vantaggio/ svantaggio In molte espressioni di richiesta che implicano l'idea di un beneficiario In formule d'implorazione/ Vocativo Indica piú genericamente destinazione	Fare le cose solo *per* denaro Votare *per* il partito Lavorare *per* il benessere Sacrificarsi *per* i figli Te lo chiedo *per* favore, *per* cortesia, Fallo *per* amor mio, *per* tuo padre Per l'amor di Dio, *per* carità Ve lo giuro *per* l'anima mia Della posta *per* me Un regalo *per* te Devo aquistare i mobili *per* il salotto	Per = por Per = para

10. Complemento di modo o maniera	Faceva *per* scherzo Procediamo *per* ordine alfabetico Chiamami *per* nome	Per = por
11. Complemento di prezzo o stima	L'ho comprato *per* cinquanta euro La villa è stata stimata *per* una somma...	Per = por
12. Complemento di misura o estensione	La strada continua *per* altri due chilometri	Per =por
13. Complemento di limitazione	È molto ammirata *per* la sua bellezza Per conto mio non sollevo obiezioni Questo lavoro è troppo difficile *per* me	Per = por Per = para
14. Complemento distributivo Percentuale Operazioni matematiche: Moltiplicazione Divisione	Entrate uno per uno, caso *per* caso Ribattere punto *per* punto Giorno *per* giorno uno *per* volta tanto *per* ciascuno Un interesse del sedici *per* cento Tre *per* quattro fa dodici Dividere *per* quattro	Per = por Per = a/ con día a (con) día uno a la vez Per = para tanto para cada uno Per = por Per = por Per = entre
15. Complemento predicativo	Ha preso *per* moglie una straniera Dato *per* morto	Per = por
16. Indica scambio o sostituzione	Ti avevo scambiato *per* un altro Rendere pan *per* focaccia Occhio *per* occhio, dente *per* dente	Per = por

FRASI DIPENDENTI IMPLICITE CON VERBO ALL'INFINITO

1. Prop. Finale anche in finali che esprimono un esito non desiderato	Ti scriverò *per* informarti C'è voluto del bello e del buono *per* convincerlo Lo facevo *per* aiutarti Dicevo cosí *per* scherzare Ho faticato tanto *per* poi non ricavarne niente	Per = para
2. Prop. Causale	È stato assolto *per* non aver commesso il fatto. È rimasta intossicata *per* aver mangiato cibi guasti.	Per = por
3. Prop. consecutiva con il verbo all'infinito. Esprime un giudizio di adeguatezza tra una qualità e una capacità	Sei abbastanza grande *per* capire certe cose. È troppo bello *per* essere vero Sono troppo furbi *per* cascarci	Per = para
4. Prop. limitativa	*Per* essere cosí anziano, gode di buona salute. *Per* essere di seconda mano, questa macchina è troppo cara.	Per = para

FRASI DIPENDENTI ESPLICITE CON VERBO AL CONGIUNTIVO

1. Prop. concessiva-ipotetica con verbo al congiuntivo. Esprime l'idea di un limite estremo non definito, a cui si correla il concetto espresso nella reggente, di solito proposta.	*Per* ricco che sia, non potrá mantenere quella spesa *Per* quanto si sforzi non riesce *Per* poco che sia è meglio che niente *Per* male che vada	Per = por

Como podemos observar, en ocho de los dieciséis tipos de complementos que introduce la preposición *per* en italiano la correspondencia es con *por* en español sin lugar a dudas. Serían los siguientes: 1. *Complemento di moto attraverso luogo*; 6. *Complemento di mezzo*; 7. *Complemento di causa (colpa o merito)*; 10. *Complemento di modo o maniera*; 11. *Complemento di prezzo o stima*; 12. *Complemento di misura o estensione*; 15. *Complemento predicativo*; 16. *Complemento di scambio o sostituzione*.

Solamente en dos de los dieciséis tipos de complementos, *per* corresponde indiscutiblemente a *para*, y son los siguientes: 5. *Complemento di tempo determinato (indicando un termine nel tempo futuro) per indicare una scadenza nel futuro*; 8. *Complemento di scopo o fine*.

En 3. *Complemento di stato in luogo*, la preposición que corresponde en español no es *por*, ni *para* sino *en* o *entre*; y en 4. *Complemento di tempo continuato* tenemos ausencia de preposición: incluso, para uno de los ejemplos, la correspondencia puede ser *por* o *durante* según el caso.

Los siguientes tipos: 2 *Complemento di moto a/verso luogo* (con un apartado donde *verso indica inclinazione*); 9. *Complemento di vantaggio/ svantaggio*; 13. *Complemento di limitazione*; 14. *Complemento distributivo*, presentan ambigüedad, es decir en algunos ejemplos *per* corresponde a *por* y en otros a *para*. Veamos:

2. Complemento di moto a/ verso luogo. *Verso* indica inclinazione	Prendo l'aereo *per* Parigi Il convoglio prosegue *per* Roma Sente un grande affetto *per* uno zio Avere un debole *per* qualcuno	Per = para Per = a Per = por Per = por

En este caso tenemos que en el primer ejemplo citado no hay dudas de la equivalencia; el diccionario Sabatini-Coletti agrega que se usa "per indicare una meta, localizzata o ricavabile indirettamente" y agrega ejemplos como: "L'autobus *per* la stazione" = el autobus *para* la estación; "Questa è la strada *per* Ravenna" = Éste es el camino *para* Ravenna, o también *a* Ravenna.

El uso alternativo de la preposición *a* en estos casos está previsto en el diccionario de la Real Academia Española que dice tex-

tualmente "Indica la dirección que lleva o el término a que se encamina alguien o algo" en casos como "Voy *a* Roma, *a* palacio"; "Estos libros van dirigidos *a* tu padre".

Podríamos notar incluso que la selección de una u otra está más relacionada con la preposición que el verbo en cuestión admite o prefiere. Así diríamos que el verbo *ir* prefiere la preposición *a*: "Voy *a* Roma" aunque puede permitir también *para*: "Voy *para* Roma". El verbo *ser* no admite la preposición *a* y tendríamos que decir forzosamente: "Estos libros son *para* tu padre"; y *dirigir* prefiere *a*: "Estos libros van dirigidos *a* tu padre". Como sucede en italiano con el verbo *partire* que no admite *a*: "Parto *per* Roma".

El caso siguiente de este apartado, en el que *per* indica en sentido figurado inclinación (de acuerdo con Zanichelli) o una extensión del sentido inicial del *moto verso luogo* (de acuerdo con Sabattini-Coletti) encontramos que corresponde en español a *por*, y no a *para* ni a *a*, como en los casos anteriormente analizados. Y los ejemplos son: "Sente un grande affetto *per* uno zio, avere un debole *per* qualcuno". Y agregaríamos otros ejemplos: "avere o nutrire simpatia, antipatia, odio, ammirazione *per* qualcuno, avere passione *per*...". El mismo diccionario explica: "estensione per indicare persona o cosa verso la quale si assume un atteggiamento, si ha un'inclinazione (con senso affine al vantaggio o svantaggio)".

Si recordamos en el número 9 de nuestra tabla, *Complemento di vantaggio/svantaggio,* todos los casos de *per* corresponden a *por*, y éstos podrían caber perfectamente en esa clasificación también en cuanto al sentido que es muy similar.

Ahora pasemos al siguiente caso ambiguo que está precisamente en ese apartado número 9.

9. Complemento di vantaggio/ svantaggio	Fare le cose solo *per* denaro Votare *per* il partito Lavorare *per* il benessere Sacrificarsi *per* i figli	Per = por
In molte espressioni di richiesta che implicano l'idea di un beneficiario	Te lo chiedo *per* favore, *per* cortesia, Fallo *per* amor mio, *per* tuo padre	
In formule d'implorazione/ Vocativo	Per l'amor di Dio, *per* carità Ve lo giuro *per* l'anima mia	
Indica piú genericamente destinazione	Della posta *per* me Un regalo *per* te Devo aquistare i mobili *per* il salotto	Per = para

El diccionario Sabatini-Coletti dice: "*vantaggio* o *svantaggio*, o comunque *destinazione*" Y el Zingarelli lo pone como "Complemento di *vantaggio/svantaggio*" que "indica piú genericamente *destinazione*". De modo que ambos coinciden en colocar a aquello que indica ventaja o desventaja en el mismo apartado que aquello que indica el destino. Sin embargo, yo propondría pasar para este apartado 9 los casos que indican inclinación o actitud y poner los que indican destinación en el apartado 8, *Complemento di scopo o fine*, como una extensión que añade precisamente el significado de destino, junto con otros ejemplos que agrego aquí para reforzar la idea: "Il risultato è di tre a zero *per* il Cagliari" = El resultado es de tres a cero *para* el Cagliari; "Questo vestito no fa *per* me" = Este vestido no es *para* mi; "Concerto *per* pianoforte" = Concierto *para* piano.

De tal modo de que con las modificaciones propuestas en el apartado 2 quedarían únicamente los casos en que *per* corresponde a *para* o a *a*.

2. Complemento di moto a/verso luogo	Prendo l'aereo *per* Parigi Il convoglio prosegue *per* Roma	Per = para Per = a

Los casos que quitamos de aquí podrían añadirse al apartado 9 (*Complemento di vantaggio/svantaggio*), de donde además quitaríamos los casos que indican destino que incluiríamos en el apartado 8 (*Complemento di scopo o fine*).

9. Complemento di vantaggio/ svantaggio In molte espressioni di richiesta che implicano l'idea di un beneficiario Verso- indica inclinazione In formule d'implorazione/ Vocativo	Fare le cose solo *per* denaro Votare *per* il partito Lavorare *per* il benessere Sacrificarsi *per* i figli Te lo chiedo *per* favore, *per* cortesia, Fallo *per* amor mio, per tuo padre Sente un grande affetto *per* uno zio Avere un debole *per* qualcuno *Per* l'amor di Dio, *per* carità Ve lo giuro *per* l'anima mia	Per = por
8. Complemento di scopo o fine Indica piú genericamente destinazione	Prepararsi *per* l'esame Equipaggiarsi *per* la montagna Risparmiare *per* la vecchiaia Non si studia *per* la scuola ma *per* la vita Fare qualcosa *per* divertimento Della posta *per* me Un regalo *per* te Devo aquistare i mobili *per* il salotto	Per = para Para divertirse. Por diversión

Por lo que se refiere al *Complemento di limitazione* es quizá el apartado donde encontramos más dificultades, y es el único que yo sugeriría eliminar, si consigo demostrar que todos los casos corresponden a otro tipo de complemento. Los ejemplos de la tabla son pocos para ilustrar el problema; entonces voy a citar algunos otros que provienen de los dos diccionarios que he mencionado.

13. Complemento di limitazione	È molto ammirata *per* la sua bellezza	Per = por
	Per conto mio non sollevo obiezioni	
	Questo lavoro è troppo difficile *per* me	Per = para

En el caso del primer ejemplo podríamos colocarlo con aquellos en los que *per* introduce un C*omplemento di causa*: “È molto ammirata *per* la sua bellezza” = Es muy admirada *por* su belleza. Junto con: “Questa stoffa mi piace *per* il disegno ma non *per* il colore” = Esta tela me gusta *por* el dibujo pero no *por* el color.

14. Complemento distributivo	Entrate uno *per* uno, caso *per* caso	Per = por
	Ribattere punto *per* punto	
		Per = a/ con
	Giorno per giorno	[Día *a* (*con*) día]
	uno per volta	[uno *a* la vez]
	tanto per ciascuno	Per = para [tanto *para* cada uno]
		Per = por
Percentuale	Un interesse del sedici *per* cento	
Operazioni matematiche:		
Moltiplicazione	Tre *per* quattro fa dodici	Per = por
Divisione	Dividere per quattro	Per = entre [dividir *entre* cuatro]

Nos quedan únicamente estos ejemplos que, para mí, tienen en común el hecho de corresponder a algo como *según* o *de acuerdo con*: “*Per* me dice tutte bugie” = *Para* mí –*según* yo– son todas mentiras: “*Per* il nostro direttore, lavoriamo sempre troppo poco” = *Para* nuestro director –*según* nuestro director– trabajamos siempre demasiado poco; “*Per* conto mio” = *Para* mí o *por* mi cuenta; “*Per* quanto mi riguarda preferisco restarne fuori” = *Por* lo que a mí toca.

Es un grupo que me causa problemas porque no sabría en cuál de los complementos de la tabla situarlo. En algunos casos *per* corresponde a *por* y en otros a *para*. Lo único que sí me parece evidente es que no se trata de “Complementos limitativos” porque no se parecen a las proposiciones limitativas, no les veo un aspecto limitativo, y además ya a estas alturas, habiendo eliminado todos los demás ejemplos, no me queda nada en el apartado con qué compararlos. Quizá hubiera que crear un nuevo apartado para ellos, o seguir indagando.

Finalmente, otro grupo de ejemplos que se trasladarían del complemento de limitación por no ser estrictamente "limitativos" es el siguiente, que tiene más en común con el complemento distributivo: "*Per* questa volta ti perdono" = *Por* esta vez te perdono. "Ragruppare *per* sesso, *per* età, *per* titoli di studio" = Agrupar *por* sexo, *por* edad *por* titulo de estudio.

Y en este mismo apartado 14 del complemento distributivo señalaría algunos casos curiosos, que no creo que alteren demasiado el campo que parece consistente y bien definido. El único ejemplo que quizá no corresponde aquí es donde *per* corresponde a *para* (tanto *per* ciascuno = tanto *para* cada uno) y cabe perfectamente junto con nuestros ejemplos de destino que colocamos como parte o extensión del *Complemento di scopo o fine*. Y el caso curioso de la división, donde en español se utiliza *entre* para lo que en italiano se usa *per*.

En la tabla entonces, habría que realizar estos cambios:

PROPUESTA DE MODIFICACIÓN

7. Complemento di causa Colpa o merito	È rimasto stecchito *per* il freddo Ho sbagliato *per* la fretta Mi assenterò *per* motivi di salute **È molto ammirata *per* la sua bellezza** Condannare *per* furto Lodare *per* l'onestà	Per = por
8. Complemento di scopo o fine Indica piú genericamente destinazione	Prepararsi *per* l'esame Equipaggiarsi *per* la montagna Risparmiare *per* la vecchiaia Non si studia *per* la scuola ma per la vita Fare qualcosa *per* divertimento **Della posta *per* me** **Un regalo *per* te** **Devo aquistare i mobili *per* il salotto** **Tanto *per* ciascun**o	Per = para Para divertirse. Por diversión
9. Complemento di vantaggio/ svantaggio In molte espressioni di richiesta che implicano l'idea di un beneficiario *Verso* indica inclinazione In formule d'implorazione/ Vocativo	Fare le cose solo *per* denaro Votare *per* il partito Lavorare *per* il benessere Sacrificarsi *per* i figli Te lo chiedo *per* favore, per cortesia, Fallo *per* amor mio, *per* tuo padre **Sente un grande affetto *per* uno zio** **Avere un debole *per* qualcuno** *Per* l'amor di Dio, *per* carità Ve lo giuro *per* l'anima mia	Per = por

13. Complemento di limitazione	**quedaría eliminado**	

Se sugieren estos cambios con el fin de dar mayor consistencia a cada uno de los apartados, es decir que a cada uno de los complementos indicados corresponda solamente una de las dos preposiciones en cuestión, *por* o *para*. De esta manera obtendríamos una tabla más similar a la que presenta los diferentes tipos de proposiciones, donde notamos una consistencia en el uso de la preposición equivalente en español, que nos serviría, entre otras cosas, para explicarle a los italianos que aprenden español cuándo usar una y cuándo la otra.

Usos menos frecuentes de proposiciones finales

Una vez revisados los casos en que el italiano utiliza la preposición *per* en las construcciones finales implícitas, que como decíamos páginas atrás son los más frecuentes, pasemos a revisar los usos menos frecuentes. Sabatini[7] señalaba que la subordinada puede ser introducida también por *a* o *da,* o por las expresiones *allo scopo di, al fine di, con l'intenzione di*, seguidas por el verbo en infinitivo. Carrera[8] dice exactamente lo mismo y agrega unos ejemplos: "También existe la posibilidad de utilizar construcciones implícitas, valiéndose del infinitivo precedido de los nexos *per*, *al fine di*, *allo scopo di*". Como en estos casos: "Io studio per imparare" = Yo estudio para aprender; "Sarò breve al fine di non annoiarvi" = Seré breve con el fin de no aburrirles; "Risparmia molto allo scopo di comprare una casa" = Ahorra mucho con el fin de comprar una casa.

En cuanto a la preposición *a* Sabatini[9] nos da algunos ejemplos en los que él mismo dice que el significado de fin está muy atenuado por el valor aspectual de los verbos *andare* y *venire*: "Sono andato a trovare Paola", "È venuto a salutarmi".

Recordamos aquí lo que se decía antes sobre el uso alternativo de *a* en español para los casos de *Complemento di moto a/verso luogo*, donde la selección de la preposición estaría más relacionada con lo que el verbo admite o prefiere. En todo caso se trata de un tema

[7] F. Sabatini, *op. cit*., p. 464.
[8] M. Carrera Díaz, *op. cit*., p. 526.
[9] F. Sabatini, *op. cit*., p. 464.

que no provoca errores o interferencias ni a italianos ni a hispanohablantes.

En cambio, los casos que utilizan *da* para indicar finalidad resultan más complicados para los hispanohablantes, pueden provocar algunos errores de reconocimiento y de comprensión, que quizá no catalogaríamos como graves; pero lo que es casi seguro, es que será muy difícil conseguir que un hispanohablante produzca oraciones como las siguientes: "Ho comprato alcuni romanzi *da* leggere durante le vacanze"; "Dammi un giornale *da* sfogliare"; "Portami della carta *da* disegnare".[10]

Es decir que en el proceso de creación de su *interlengua*, las construcciones finales con *da* aparecerán tarde, en los últimos estadios. Las razones de que esto suceda quizá no sean muy fáciles de dilucidar. En primer lugar hay que decir que no se trata de un caso de ambigüedad entre una forma y otra, como los casos que analizamos de *por* y *para*, sino de una dificultad sintáctica del tipo que mencionábamos antes cuando decíamos hay cosas que no tienen equivalente, hay que aprenderlas como son, ya que en la lengua española no hay una preposición que establezca de ese modo la relación. En español simplemente construiríamos la oración de otro modo: "Compré algunos libros para leerlos durante las vacaciones"; "Dame un periódico para hojearlo"; "Tráeme papel para dibujar".

Tendríamos que hacer un análisis similar al anterior de *per*. Buscando en los usos de la preposición *da*, encontraremos, por ejemplo, que introduce además de subordinadas finales, también consecutivas con un esquema de uso muy similar: "Ero cosí stanco *da* non poter stare in piedi"; "C'era un tale baccano *da* non capire piú nulla".

Finalmente, mencionaré la otra gran dificultad que me parece haber encontrado al revisar las subordinadas finales, y es el uso de *fare* como causativo. De nuevo retomo el ejemplo de Sabatini que parte de una construcción explícita: "Luca consegnò a Paolo una lettera perché la imbucasse", que no se puede hacer implícta: "*Luca consegnò la lettera a Paolo per imbucarla". Y requiere el uso de fare como causativo: "Luca consegnò la lettera a Paolo per *farla* imbucare", donde el sujeto de la principal, Luca, es el mismo que el de la subordinada, aquel que *fa*, que da el encargo de poner la carta

[10] Este ejemplo es textual de Sabatini. Sin embargo, no parece una expresión muy en uso en el italiano, donde se habla más bien de una "carta da disegno". El valor final de la expresión sin embargo queda claro.

en el buzón.[11] Carrera, cuando explica las proposiciones finales,[12] pone como uno de los nexos que utiliza el español para construirlas la expresión *con el objeto de que* seguido de subjuntivo o bien *con el objeto de* seguido de infinitivo, y el ejemplo que da es: "Lo hicieron con el objeto de que los aceptásemos en nuestro grupo (Lo fecero al fine di farceli accettare nel nostro gruppo)".

Considero que este tipo de subordinadas finales son las más difíciles para un hispanohablante. Cuando pienso en la razón de ello puedo encontrar una primera explicación. Es una construcción que el español no contiene, o no prevé, y por ello no está en la estructura mental de los hispanohablantes. En el terreno del léxico no parece ser tan difícil integrar palabras o expresiones nuevas para las que no tenemos un equivalente en nuestra propia lengua. Incluso sucede que después sentimos la necesidad de esa palabra o expresión de la otra lengua en la propia. Sin embargo en el nivel de las construcciones, la cosa no parece tan sencilla aunque no es imposible.

Los profesores de lenguas extranjeras podemos encontrar las explicaciones gramaticales y contrastivas que nos aclaren los usos divergentes de ambas lenguas y podemos también diseñar ejemplos para explicarlos a los estudiantes y ejercicios para que los practiquen. Algunos lo consiguen en cierta medida, otros en menor medida, otros más no lo consiguen. Una pregunta que surge entonces es: ¿de qué depende que una persona que aprende una lengua extranjera logre asimilar y dominar construcciones o transposiciones para las que no hay correspondientes similares en su lengua materna?

Aventurar una respuesta me llevaría a un terreno más espinoso, quizá a un campo cognitivo, que tiene que ver con el nivel de internalización que se tiene de la lengua y de sus estructuras. Una dimensión de apropiación tal, que nos permita modificar un recorrido mental, o crearle una dirección nueva. Algo como hacer una envoltura para una figura que, aunque la hemos visto, no podemos recordar, una figura que para los de un idioma es obvia, lógica, y para los de otro es casi inaccesible. No me parece una idea tan descabellada si pienso sencillamente en algunas limitaciones de tipo fonético o fonético/auditivo que los hablantes de una lengua tienen respecto a otra que aprenden y que se explican por la carencia de

[11] Aquí también se podría objetar imprecisión en el ejemplo de Sabatini: "Luca consegnò a Paolo una lettera per farla imbucare" podría significar: "perché Paolo la imbucasse", pero más bien: "per farla imbucare da un altro".

[12] M. Carrera Díaz, *Grammatica spagnola*, p. 594.

ese fonema o conjunto de fonemas en la propia lengua. Sería algo similar pero en un rubro distinto.

Como siempre que uno trata de explicarse algo, un fenómeno, surgen más interrogantes que respuestas en el camino. Este caso no es la excepción: quedan entonces abiertos muchos caminos, hemos encontrado un inicio, pero todavía no llegamos al final. Quizá como quien hurga en una cajonera y deja todo revuelto para finalmente encontrar un calcetín.

Bibliografía

ALARCOS LLORACH, Emilio, *Gramática de la lengua española*, Real Academia Española. Madrid, Espasa Calpe, 1999[10].

CARRERA DÍAZ, Manuel, *Curso de lengua italiana. Parte teórica*. Barcelona, Ariel, 2000.

CARRERA DÍAZ, Manuel, *Grammatica spagnola*. Bari, Laterza, 2008.

SABATINI, Francesco, *La comunicazione e gli usi della lingua*. Milano, Loescher, 1990.

SELINKER, Larry, *Rediscovering Interlanguage*. New York, Longman, 1992.

Diccionarios:

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española, Madrid, 1992.

Dizionario italiano Sabatini-Coletti. Firenze, Giunti, 1997.

Vocabolario della lingua italiana Zingarelli in CD-ROM per Windows. Bologna, Zanichelli, 2006.

Il problema del ‘coinvolgimento’ in incontri medico-paziente con interprete italiano*

Anna Ciliberti
Università per Stranieri di Perugia

Negli ultimi quaranta o cinquanta anni, in paesi come gli Stati Uniti d’America, assai piú recentemente in paesi di recente immigrazione come l’Italia, sono stati compiuti notevoli passi avanti, sia dal punto di vista legislativo che da quello dell’etica professionale, nella definizione della figura e del ruolo dell’interprete[1] in contesti medico-sanitari. Ad esempio, come riferisce Angelelli rispetto alla situazione negli USA,[2] è stata fornita risposta all’esigenza di disporre di interpreti professionali laddove i pazienti parlino poco o male l’anglo-americano; di elaborare codici etici di comportamento per gli interpreti e forme di verifica della loro professionalità; di mettere al bando l’utilizzazione di bambini per svolgere funzioni di interprete.

Per quanto riguarda il nostro paese, la mediazione linguistico-culturale in ambito sanitario emerge agli inizi degli anni ’90 e, da allora, passa da una concezione puramente strumentale –quella di permettere la comprensione linguistica tra interlocutori che non parlano la stessa lingua– ad una concezione che via via include una dimensione simbolica e piú ampiamente culturale. Il mediatore diviene il ‘terzo soggetto’, che ha il ruolo di rendere possibile –o me-

* Sul tema trattato in questo contributo si veda anche il mio articolo “Fenomeni di ‘coinvolgimento’ in incontri mediati medico-paziente” in Laura Gavioli coord., *La mediazione linguistico-culturale: una prospettiva interazionista*, pp. 81-110.

[1] In questo lavoro adopero il termine ‘interprete’ piuttosto che quello di ‘mediatore’ per rimanere in linea con una parte consistente della letteratura internazionale che utilizza ‘interprete’ per indicare l’intermediario –occasionale o meno– la cui opera è genericamente orientata a consentire la comunicazione tra i due interlocutori primari, e ‘mediatore’ la figura professionale che svolge un’azione interpretativa mirante al raggiungimento di obiettivi, quali accogliere, favorire l’integrazione, fornire supporto logistico, ecc. Per una discussione piú approfondita si veda il cap. 1 della tesi di dottorato di Annaclaudia Ticca, *L’interprete ad hoc nel dialogo mediato medico-paziente: processi interazionali in una clinica dello Yucatán indigeno* . Inoltre, la collezione di saggi curata da Miriam Shlesinger e Franz Pöchhacker *Healthcare Interpreting: Discourse and Interaction*, per la lingua inglese; Amalia Amato e Laura Gavioli, “Il ruolo dell’interprete-mediatore nella comunicazione istituzionale medico-paziente: un’analisi dei contributi traduttivi”; per l’italiano.

[2] Claudia Angelelli, *Medical Interpreting and Cross-cultural Communication*.

glio, di 'facilitare'– una relazione comunicativa efficace tra medico e paziente.[3]

Nonostante questi progressi, fino ad anni molto recenti il ruolo prescritto per l'interprete in contesti sanitari era in contraddizione con quello da essi effettivamente svolto nella realtà del loro lavoro.[4] Equiparando tale ruolo a quello dell'interprete di conferenza, gli si prescriveva l''invisibilità'; gli si richiedeva, cioè, di comportarsi come un operatore linguistico neutrale ed impersonale, che traduce quanto detto dai due interlocutori primari, ripetendo pedissequamente nella lingua dell'uno l'informazione fornita nella lingua dell'altro, e che non si sente responsabile di eventuali incomprensioni dei messaggi tradotti o di conflitti sorti a causa delle diverse aspettative culturali degli interattanti –aspettative non evidenziate, nè risolte, nella sua resa.

La maggior parte dei ricercatori è invece oggi concorde nel sostenere che il ruolo effettivamente svolto dall'interprete in contesti mediati medico-paziente, pur nella variegatezza di realizzazione, è caratterizzato da agentività, se non addirittura, in alcuni casi, da evidente partecipazione, solidarietà, coinvolgimento. L'interprete è co-partecipante attivo e ratificato del processo interattivo, membro a tutto diritto e a tutti gli effetti della comunità linguistica in cui opera, coinvolto affettivamente nell'interazione e, a volte, 'schierato' emotivamente dalla parte dell'istituzione o da quella del paziente. L'invisibilità dell'interprete viene considerata un mito basato su un modello meccanico di comunicazione, intesa come puro e semplice scambio di informazioni: un mito difficile da sostenere per l'interprete che opera in contesti di comunicazione faccia a faccia come quelli tra medico e paziente. Zorzi, ad esempio,[5] sostiene come, nella pratica quotidiana, il mediatore linguistico-culturale possa ricoprire –e spesso ciò accade nello stesso incontro– diversi ruoli discorsivi, agendo come traduttore, chiarificatore, mediatore culturale, mediatore di parte.

In questo lavoro, partendo dal presupposto che ogni evento comunicativo si costruisce collettivamente, e che, dunque, l'interprete svolge un ruolo necessariamente agentivo e 'visibile', si esplorano esempi di incontri mediati per individuare modi diversi di 'posizio-

[3] Cfr. a questo proposito Maurizio Marceca, "Mediazione interculturale", *Care*, 4, pp. 22-25.

[4] Vedi Cecilia Wadensjö, *Interpreting as Interaction*; Brad Davidson, "Questions in Cross-linguistic Medical Encounters: The Role of the Hospital Interpreter"; Cynthia Roy, *Interpreting as a Discourse Process*; e il lavoro citato di Angelelli.

[5] Daniela Zorzi, "La professione del mediatore linguistico fra ricerca e didattica", in Cecilia Robustelli e Marco Benedetti, *Le lingue d'Europa patrimonio comune dei cittadini europei*, pp. 205-216.

narsi' del mediatore, indicativi della sua implicita rappresentazione di ruolo e del suo particolare orientamento rispetto all'interazione in corso. Piú in particolare, utilizzando la nozione di 'coinvolgimento emotivo', si evidenzierà la sua relativa distanza/vicinanza verso i due interlocutori primari, verso il contenuto dell'incontro, verso l'atto di comunicazione stesso; si rileveranno i riflessi di tale posizionamento –vale a dire gli esiti determinati dal tipo e livello di coinvolgimento espresso dall'interprete– sullo sviluppo dell'interazione, sui rapporti che determina o contribuisce a stabilire tra gli interlocutori, sul particolare carattere che l'evento comunicativo assume.

Dopo aver analizzato la nozione di 'coinvolgimento' –nozione euristicamente utile pur nella sua problematicità definitoria– si discuteranno dettagliatamente due esempi che vedono la presenza dello stesso interprete-mediatore ed in cui tale posizionamento, e la diversa rappresentazione di ruolo ad esso sottesa, risultano evidenti.

Gli esempi su cui è basata l'analisi sono stati audio-registrati in contesto socio-sanitario di una città dell'Italia centrale e riguardano interazioni tra un medico italiano, due pazienti di lingua tedesca, un mediatore professionale di lingua madre italiana.

L'interazione medico-paziente: diretta e mediata

Iniziamo questa sezione con una citazione, tratta da Engel, in cui si sottolinea l'importanza che, negli incontri medico-paziente, l'interazione si focalizzi su quest'ultimo, che si realizzi un rapporto empatico tra i due interlocutori, che il medico risponda con partecipazione all'inevitabile stato emotivo vissuto dal paziente, cioè che consideri quest'ultimo non solo come paziente ma anche come 'persona', bisognosa di supporto psicologico oltre che professionale:

> The interpersonal engagement required in the clinical realm rests on complementary and basic human needs, especially the need to know and understand and the need to feel known and understood. [...] For the patient, to feel understood by the physician means more than just feeling that the physician understands intellectually, that is, 'comprehends' what the patient is reporting and what may be wrong. [...] Every bit as important is that the physician display understanding about the patient as a person, as a fellow human being, and about what he is experiencing and what the circumstances of his life are.[6]

[6] George L. Engel, "How much longer must Medicine' Science be bound by a 17th Century World View?", citato in C. Angelelli, *op. cit.*, pp. 124-125.

Engel sottolinea dunque la necessità, per un esito positivo dell'incontro, che il medico stabilisca un 'rapporto' col paziente piuttosto che un semplice scambio verbale. Concordano con Engel studi recenti[7] in cui si assume che sia responsabilità del medico mostrare comprensione e partecipazione; che sia suo dovere rendere l'evento comunicativo un'occasione per conoscere il paziente in quanto individuo e non soltanto in quanto 'malato'. Attività comunicative di relazione avvengono spesso parallelamente a quelle dettate dall'istituzionalità dell'incontro: esse sembrano esulare dalle ragioni e dagli obiettivi del particolare evento istituzionale mentre assolvono all'importante scopo di costruire un rapporto di fiducia tra interattanti: rapporto necessario al buon esito dell'incontro.

Se il medico non padroneggia la lingua/cultura del paziente dovrà ricorrere ad un interprete e condividere con lui la responsabilità dell'esito dell'incontro. La presenza dell'interprete renderà l'evento piú complesso in quanto le regole basilari che governano la comunicazione sono in questo caso incerte, meno definite e, potenzialmente, non immediatamente comprensibili a causa delle differenze culturali esistenti tra i due interattanti 'primari'.[8]

La 'competenza emotiva'[9]

In incontri mediati, la 'competenza emotiva' dell'interprete sarà determinante per il successo dell'azione di mediazione; comprendere le due lingue a contatto non è infatti sufficiente: l'interprete dovrà capire lo stato emotivo del paziente dovuto alla situazione in cui si trova e comportarsi di conseguenza, idealmente prendendo in considerazione le differenze esistenti tra i due sistemi normativi di valori associati alle due culture sanitarie e alle pratiche mediche sperimentate dal paziente nel suo paese d'origine. Dal punto di vista della resa linguistica, dovrà decidere in continuazione che cosa conservare, cosa togliere, aggiungere, attenuare, intensificare del messaggio espresso da uno dei due interlocutori e che egli traspone nella lingua dell'altro e. Dovrà, cioè divenire il 'terzo soggetto' dell'incontro.

[7] Cfr. Elizabeth Jacobs et al., "Impact of Interpreter Services on Delivery of Healthcare to limited English Proficient Patients", *Journal of General and Internal Medicine* 16, pp. 468-474.

[8] Debra Roter, "Three Blind Men and an Elephant: Reflections on meeting the Challenges of Patient Diversity in Primary Care Practice", *Family Medicine*, 34 (5), p. 390.

[9] "Emotions are the most important Bond or Glue that links us to Others". Jon Elster, *Alchemies of the Mind: Rationality and the Emotions*, p. 403.

La ‘competenza emotiva’ rende conto del fatto che ciascun parlante di una data comunità linguistica possiede una gamma di abilità comunicative ed affettivo-relazionali acquisite e convenzionali, che gli/le consentono di interagire scorrevolmente, di negoziare e risolvere eventuali conflitti interazionali e di perseguire gli obiettivi della conversazione. Non solo: tale competenza riguarda anche “la capacità, nella comunicazione, di cogliere e decifrare gli indizi legati alle emozioni altrui”.[10] La competenza emotiva svolge dunque un ruolo fondamentale nello stabilire –ed indicare– la posizione degli interattanti nell’ambiente che li circonda, spingendoli verso certe persone, oggetti, azioni o idee, e allontanandoli da altre.[11] In breve, la ‘dinamica emozionale’ ci collega agli altri, regola ed influenza i nostri rapporti interpersonali giocando un ruolo decisivo soprattutto nel calibrare le distanze che si stabiliscono tra interlocutori.

La nozione di ‘coinvolgimento emotivo’ e la sua funzione di relazione

La categoria esplicativa di ‘coinvolgimento’ si deve originariamente al lavoro dei due psicologi americani: Morton Wiener e Albert Mehrabian.[12] Essa è assimilabile a nozioni quali ‘vicinanza emotiva’, ‘prossimità’, l’esserci nella comunicazione’,[13] e *immediacy*: quest’ultima intesa come una “correlazione sistematica fra scelte linguistiche e atteggiamenti affettivi” (*id*.).

Sulla scia di Wiener e Mehrabian si situano diversi autori, tra cui A. Huebler,[14] il quale pone alla radice dei meccanismi espressivi ed emotivi la dimensione di *speaker’s involvement*, che può essere manifestata positivamente come *attitudinal attachment* o, negativamente, come *attitudinal detachment*. Quest’ultimo va inteso come un coinvolgimento negativo che si manifesta attraverso la soppressione di ogni elemento emotivo o affettivo, in cui, cioè, “the attempt

[10] Vedi Claudia Caffi, “Il concetto di coinvolgimento nella linguistica pragmatica”, in Giovanni Gobber coord., *La linguistica pragmatica*, p. 267.

[11] Vedi Valentina D’Urso e Daniela Riccardi, “Emozioni senza passione”, in Carla Bazzanella e Pietro Kobau coord., *Passioni, emozioni, affetti*, pp. 159-160.

[12] Ci riferiamo a *Language within Language*: *Immediacy, a Channel in Verbal Communication*.

[13] C. Caffi, “Emozioni fra pragmatica e psicologia”, in C. Bazzanella e P. Kobau, coord., *op. cit*., p. 170.

[14] Axel Huebler, “Communication and Expressivity”, in René Dirven e Fried Vilém, coord., *Functionalism in Linguistics*, pp. 357-380.

not to appear involved is too obvious not to be communicatively relevant".[15]

Da sottolineare a questo punto il rapporto tra il tipo di coinvolgimento manifestato dagli interlocutori e il tipo di interazione cui essi partecipano: la diversità dell'evento può infatti porre delle restrizioni sul tipo e sulla quantità di coinvolgimento permessi, limitando, o addirittura azzerando, i margini di libertà dell'interprete rispetto alla scelta tra alternative comunicative teoricamente egualmente possibili, come esprime Wadensjö nello studio menzionato. Ad esempio, in incontri mediati medico-paziente si assiste abbastanza spesso ad una inversione dei ruoli interattivi: il mediatore può diventare l'interlocutore primario del medico; in altri tipi di interazione mediata –ad esempio in incontri di tribunale– questo comportamento risulterebbe inappropriato ed inaccettabile.

La domanda da rivolgerci a questo punto è: quali sono i segnali usati dai parlanti nel/per manifestare coinvolgimento? O, in un'ottica speculare:

> what entitles hearers to abductively assign feelings of involvement to speakers? What types of assumptions, 'display rules', and inferences are required?[16]

Le manifestazioni esterne di comportamenti emotivi vanno viste come 'indici di contestualizzazione',[17] vale a dire come mezzi convenzionali di rendere rilevanti ed accessibili all'interpretazione determinate *frames* interpretative. L'interpretazione di dimostrazioni di coinvolgimento dipende dunque dall'uso di determinati segnali verbali e non verbali che relazionano ciò che viene detto sia al contesto culturale e sociale che a quello enunciativo.

Molti autori concordano sul fatto che l'impressione di coinvolgimento è data da un insieme di mezzi linguistici, prosodici, non verbali. Tra i segnali che lo indicano, alcuni studiosi sottolineano l'importanza della prosodia e di altre attività vocali come la velocità di emissione, la frequenza, il ritmo, la prominenza, il contorno, la gradienza, ecc., ma sostengono anche che attività prosodiche e vocali marcate normalmente co-occorrono con scelte particolari

[15] *Ibid.*, p. 373.

[16] C. Caffi, Richard W. Janney, "Toward a Pragmatics of Emotive Communication", in C. Caffi, R. Janney coord., *Involvement in Language*, p. 346.

[17] Definizione di John Gumperz, *Discourse Strategies*.

di tipo sintattico e lessicale.[18] Piú recentemente si sottolinea anche l'mportanza di attività cinesiche.

Analisi dei dati

La nostra analisi verterà innanzitutto su un incontro –Ragazza tedesca con vaginite– in cui l'interprete è una ragazza italiana conosciuta sia ai due medici che alla paziente, e quest'ultima è una ragazza tedesca che, molto allarmata, si reca in ospedale per una apparente vaginite. È stata al pronto soccorso dello stesso ospedale un mese prima e nel frattempo ha accusato delle perdite ematiche nonostante prenda la pillola. Il medico che l'ha visitata non è stato in grado di fornire una diagnosi relativa alla causa del suo problema e non le ha prescritto alcuna terapia, chiedendole soltanto di sottoporsi a degli esami.

Quello che colpisce fin dall'inizio dell'incontro è l'agentività dell'interprete e il suo schierarsi dalla parte della paziente. Raramente i suoi turni sono rese puntuali degli interventi del medico o della paziente; piú spesso sono interventi di supporto –non sollecitati– a beneficio della paziente, elaborazioni chiarificatorie relative al problema della ragazza in risposta alle domande del medico, riformulazioni –rivolte alla paziente– presupposizionalmente diverse da quanto detto dal medico.

L'incontro inizia con l'interprete e la ragazza tedesca che, dopo aver sbrigato alcuni obblighi amministrativi, tornano nello studio della ginecologa che deve visitare la ragazza.

Consideriamo opportuno premettere uno schema delle convenzioni grafiche adottate nella trascrizione:

P1, **P2**	partecipanti (indicati normalmente con l'iniziale del nome o del ruolo, es. **D** per "dottore")
[testo **[testo**	indicazione di inizio di sovrapposizione; le due parentesi quadre sono allineate una sotto l'altra
(.)	pausa breve (meno di un secondo)
(..)	pausa piú lunga (intorno al secondo)
(03)	(pausa lunga, il numero indica i secondi, approssimativamente)
testo:	prolungamento del suono

[18] Vedi Margret Selting, "Emphatic Speech Style – with special focus on the Prosodic Signalling of Hightened Emotive Involvement in Conversation", in C. Caffi, R. Janney, eds., *op. cit.*, p. 377.

testo–	parola tronca, interrotta
testo –	intonazione sospesa (come se il parlante non avesse concluso)
(testo)	testo non chiaro (sembra che dica cosí, ma non si sente bene)
(??)	testo non comprensibile acusticamente
testo	testo pronunciato con enfasi o a volume piú alto
°testo°	testo pronunciato sottovoce
((....))	informazioni contestualizzanti ricavabili dalla registrazione
.,?!	la punteggiatura viene usata per indicare approssimativamente l’intonazione (ad esempio nella domanda il punto interrogativo)
>testo<	accelerazione del parlato
<testo>	rallentamento del parlato
testo<	arresto improvviso
>testo	partenza accelerata
=	sovrapposizione dei turni
(xxx)	elemento indecifrabile nel discorso registrato

ESEMPIO 1.

[Ragazza tedesca con vaginite]

(**D1** = medico che va via; **D** = medico; **IF** = infermiera; **P** = paziente; **I** = interprete)

Dialogo 1

1 **I** siamo di nuovo qui dottoressa (0.2)
2 **D** eh (0.7)
3 **I** ((dice qualcosa [ridendo, 1.5 secondi))
4 **D** [(va bè) [00.04]
5. **I** ecco. e allora:- (1.5) era probabilmente:, u:na co:ndi:lomatosi >vaginale<!
6. **D1**[eh
7. **D** [mmh
8. **I** >per cui era stata< suggerita: una: (lob)oscopia:
9 **D1** eh
10 **I** e:=a:bbiamo preso l’appuntamento, lei oggi è venuta, ha fatto questa colposcopia:,
11 **D1** mmh
12 **I** e c’è scritto al- al momento non rilevazione di: formazioni condilomatose
13 **D1** erano bello:
14 **I** s:dí (.) no (.) però il problema qual è?
15 **D1** [eh
16 **I** [che: (.) la ragazza in tutto il mese per[chè abbiamo aspettato quest’appuntame:nto:,
17 **D** [eh

18 **D1** eh
19 **I** ha avu:to delle pe:rdite ema:tiche come mestruazio:ni nonostante lei prenda la pillola:
→20 **D** ma la prende correttame:nte:? (.) perchè se non la prende correttamente allora: fa cosí
(0.5)
21 **I** *wie [lang- wie lang- wie lange nimmst du schon die Pille*? ((da quanto tempo prendi la pillola?))
22 **D** [la prende tutti giorni?
23 **P** hhhhhh *sieben oder acht Jahre*: ((sette o otto anni))
→24 **I** ((?)) *die nimmst du jeden tag, na*:? ((la prendi tutti i giorni?))
25 **P** *ja* [: ((sí))
26 I [°°*ja*°° la prende da sette [otto anni tutti i gio:rni
27 **1?** [allora (xxx)
28 **P** *ja*[: ((sí))
29 **I** [°°*ja*°° la prende da sette [otto anni tutti i gio:rni

Si noti, alla riga 20, come l'**I** trasformi la domanda dubbiosa del Medico – "ma la prende correttamente?" [la pillola]– in una domanda interlocutoria (riga 21) – *wie [lang- wie lang- wie lange nimmst du schon die Pille?* ((da quanto tempo prendi la pillola?))–, domanda che filtra il contenuto potenzialmente negativo presupposto dal 'ma' iniziale nella domanda del Medico. La risposta della ragazza (riga 23) dovrebbe implicitamente sciogliere il dubbio del medico: se si prende (con successo) la pillola da 8, 9 anni, è improbabile che la si prenda 'scorrettamente'. Ma il medico non sembra essere ancora soddisfatto ed esplicita che cosa intende con 'prendere la pillola correttamente': "la prende tutti i giorni?" (riga 22). Questa volta, nella resa dell'**I**, la domanda del medico rimane identica semanticamente ma non pragmaticamente. Dice l'interprete: "*die nimmst du jeden tag, ne:?*" ((la prendi tutti i giorni, no?)) in cui l'aggiunta finale di '*ne*' con curva intonazionale ascendente presuppone l'attesa di una risposta affermativa. Andando avanti nell'incontro:

Dialogo 2

→ 54 **I** **=** però il problema è che le bru:cia:, .hhh le brucia tu:tto:,
55 **D1** = dentro:, hai capito °(xxx[xxx)°?
56 **D** [eh:
→ 57 **I** è che continua a bruciarle tutto e non [sa::: come fa:re insomma poveretta ((ri[de))
[...] [[*parlano del medico del pronto soccorso*]]
69 **I** son fatti suoi. >>cioè<< non è quel[lo il mio proble:ma=
70 **D1** [eh
→ 71 **I** =però voglio dire una paziente straniera (0.3)

L'Interprete insiste sulla condizione spiacevole in cui versa la ragazza ripetendo due volte enfaticamente il suo problema (righe 54 e 57): "il problema è che le bru:cia:, .hhh le brucia tu:tto", definendola *poveretta* (riga 57) ed affermando chiaramente che avrebbe avuto diritto ad un'attenzione particolare se non altro in quanto 'paziente straniera'. L'intento valutativo negativo nei riguardi del comportamento del medico del pronto soccorso è qui chiarissimo e si manifesterà altre volte durante l'incontro.

Dialogo 3

[...]

→ 89 **I** no è che purtroppo questa– (0.3) ragazza non so cosa farle fare di
→ 90 a:ltro perchè:: dice che ha:: questo brucio:re s– eh (0.7) tra:
91 queste perdite e tutto s:–
92 **D** (xxxxxxxxxxxxxx) è la maniera peggiore per esser
93 seguita: perchè [(xxxxxxxxxx)
94 **I** [è– è– perchè lei è stranie:ra:?
95 **D** eh lo so però se (xxxxxxxxx) al pronto soccorso, uno gli fa una cosa,
96 uno l'alt[ra, =
97 **I** [eh: lo so:
98 **D** = uno gli dà una cosa uno l'altra, uno gli dà la terapia uno l'altra
→ 99 **I** è: che non ha fatto nessun tipo di terapia. [io: l'avrei mandata che
100 ne so anche:
101 **D** [infatti è (xxxxx)
102 (0.5)
→ 103 **I** [al consu:lto:rio, che– solo che il problema dopo
→104 lí è un problema lingui:stico dottoressa.

L'interprete mostra tutto il suo interessamento per la sorte della ragazza, dichiarando –come se spettasse a lei e non ai medici trovare una soluzione– di non sapere "cosa altro farle fare" (righe 89, 90). Ricorda alla dottoressa che il medico del pronto soccorso non le ha prescritto alcuna terapia (riga 99), e indica per quale comportamento avrebbe optato lei (righe 99, 100: *mandarla al consultorio*) se al consultorio non ci fosse l'ostacolo della mancanza di interpreti (riga 103: "lí è un problema lingui:stico").

Dialogo 4

[…]

→ 131 **I** eh: è solo che: lui ((il medico del pronto soccorso)) purtroppo:,
132 (3.3) ((*voci e rumori di fondo, ma sembra anche che il registratore*
133 *sia stato fermato*))
134 **D** que:ste finchè non fa l'intervento:, non li to:glie, e– e– o
135 va:l[uta:

136 **D1** [ha brucio:r[e
137 **I** [eh: però vede che oggi lei– =
138 **D?** [(le brucia tutto)
139 **I** = lei ha fatto quell'esame e lui ha scritto cosí: per quello che: (.)
→ 140 quel punto: la mia preoccupazione era che 'sta ragazza me la
→ 141 guardassero e vedessero se davvero c'è, .hh >>
[...]
→ 151 **D** lei ha bruciore intername:nte:?
152 **D1?** [(xxxxxxxxx)
153 **I** [e: a:nche adesso– a:nche adesso a urina:re di:c [e:
154 **D** [eh! (m:a per
155 fo:rza!)
156 **I** eh: imma:gi[:– ((risatina))
157 **D** [(xxxxxx)
→ 158 **I** eh: è che lui:((*il medico del pronto soccorso*)) non gli ha detto n[ie:nte!
159 **D1** [hai vi:sto? ci sono=o no[:?
[...]
171 **I** = dottoressa solo che la [ragazza oggi mi fa l'esa:me =
172 **D1** [(come) no
→ 173 **I** = e il dottore mi dice che non c'è niente: [(0.6) e lei so:ffre: so:ffre:!

Usando empaticamente marcatori di appartenenza –"non so **cosa farle fare** di altro" (riga 89); "la mia preoccupazione era che sta ragazza **me** la guardassero" (righe 140, 141)– segnala la sua 'prossimità' interpersonale con la ragazza. Pone nuovamente in rilievo una scarsa capacità diagnostica da parte del medico del pronto soccorso ("la mia preoccupazione era che 'sta ragazza **me** la guardassero e vedessero se davvero c'è, .hh" righe 140, 141) e sottolinea enfaticamente ancora una volta il suo dispiacere per la sofferenza della ragazza: "e lei so:ffre: so:ffre:" (riga 173).[19] I due medici rivolgono direttamente a lei le domande relative alla paziente, come se quest'ultima non fosse presente: "lei –cioè la ragazza tedesca– ha bruciore intername:nte?" (riga 151). A tale domanda, l'Interprete non risponde con una semplice affermazione o negazione, bensí con una ripetizione che marca drammaticamente lo stato dei fatti –"e: a:nche adesso– a:nche adesso a urina:re di:ce"– e che sortisce l'effetto di accorciare la distanza relazionale tra la paziente e il medico: la partecipazione affettiva dell'interprete sembra infatti trasmettersi al medico che esprime viva partecipazione –"eh! ma: per fo:rza!"– fornendo in questo modo conferma a quanto rilevato da vari ricercatori: l'interprete-mediatore "subtly affects the prag-

[19] Si noti l'allungamento vocalico in 'so:ffre' e la ripetizione della parola.

matics of the interventions of the other two speakers and thus modifies the unfolding relationship between the principal participants".[20]

I turni dell'interprete raramente sono rese traduttive di quanto detto dagli interlocutori, soprattutto dal medico. Lo sono solamente quando il medico pone domande relative a farmaci o a pratiche mediche o sanitarie specifiche:

Dialogo 5

177 **D** [ma– usa altri farmaci[::?
178 **I** [*nimmst du andere Medikamente*:? ((prendi altri farmaci?))
179 (0.5) no.
180 **D** vo:mito diarrea?
181 **I** *hast du Durchfall oder hast du dich erbro:–°chen°*? ((hai diarrea o hai vomitato?))
182 (1.0)
183 **P** mh m[h
184 **I** [no
185 (0.7)
186 **D** neanche prodotti per dimagri:re, [(anti)?
187 **I** [s: *oder Produkte um abzunehmen oder*::
[:? ((o prodotti per dimagrire? o…))
189 **D** [Tisa:ne niente?
190 **I** (*tse*) *Tee* ((tisane))

Come abbiamo visto, gli interventi dell'interprete solo raramente sono rese traduttive degli interventi del medico. Piú spesso sono:

1. elaborazioni o riformulazioni di domande poste dal medico. Nel Dialogo 1, alle righe 26-34, la domanda del Medico: "ma la prende correttamente [la pillola]?" diventa "Da quanto tempo prendi la pillola?" La domanda posta alla ragazza dal medico viene 'filtrata' per eliminare l'implicito sospetto che non compia correttamente un'azione cosí importante come prendere la pillola regolarmente. La riformulazione della domanda prevede una risposta consequenziale alla domanda del medico;

2. attenuazioni di implicature negative tramite il ricorso a domande eco, che presuppongono sicurezza di ottenere una risposta affermativa come nel Dialogo 1, righe 22-24: la dimanda del medico "la prende tutti giorni [la pillola]?" diventa in tedesco "la prendi tutti i giorni, no?"

[20] Ian Mason, Miranda Stewart, "Interactional Pragmatics, Face and Dialogue Interpreter", in Ian Mason coord., *Triadic Exchanges. Studies in Dialogue Interpreting*, p. 68.

3. espressione di giudizi negativi sull’operato del medico del pronto soccorso (riga 99) e proposta di soluzioni alternative per la risoluzione del problema. Un esempio di entrambi è nel Dialogo 3, alle righe 98-104: il Medico dice “uno gli dà una cosa uno l’altra, uno gli dà la terapia uno l’altra”; e l’Interprete: “è: che non ha <u>fa</u>tto nessun tipo di terapia. Io l’avrei mandata, che ne so, anche al consultorio, che – solo che il problema dopo lí è un problema linguistico dottoressa”.

4. aggiunte personali a quanto detto dal Medico per attenuarne una possibile interpretazione negativa e dunque rassicurare la ragazza:

Dialogo 6

628 **D** Allora non ha le mestruazioni (.) possono essere le pe:rdite ma non mestruazioni.

629 **I** *Es ist eventuell mal dass du was* (.) *verliest aber das ist (keine* (0,7) *(das ist) Blutverlust*

→ *dass sind keine Tagen.* ***Also es ist kein Problem.*** (eventualmente è cosi (.) che perdi qualcosa ma non è – è una perdita di sangue no sono le mestruazioni, **quindi non è un problema**);

5. manifestazione di prossimità interpersonale ed identificazione con la struttura medico-sanitaria di cui sembra considerarsi parte integrante (come nella riga 171: “la ragazza **mi** fa l’esame”), anche dal punto di vista della diagnostica! E nell’esempioche segue:

Dialogo 7

434 **I** *aber* (.) *das können* ***wir*** *so organisieren damit du <u>nicht hier</u> schläfst.* °***sagen wir mal***°. ((ma possiamo organizzarci cosí in modo che non dormi qui. diciamo cosí))

435 **P** mmh mm[h

6. tendenza a presentare il malessere della ragazza in modo drammatico al fine di suscitare maggiore attenzione da parte dell’istituzione (righe 54-57 “però il problema è che le bru:cia:, .hhh le brucia tu:tto:”; “è che continua a bruciarle tutto e non [sa::: come fa:re insomma poveretta”); atteggiamento consolatorio nei riguardi della ragazza.

Nell’esempio che segue (righe 314-321 e 342-345), la ragazza tedesca vorrebbe sottoporsi immediatamente all’intervento ritenuto necessario dal medico, ma ciò si rivela impossibile. L’interprete cerca di consolarla affermando che non può sostenere l’intervento

immediatamente *ma che può iniziare subito la terapia* e l'informa che la permanenza ospedaliera necessaria per l'intervento sarà di breve durata: "*probabilmente solo una mezza giornata*" (il che verrà piú tardi smentito dal medico):

Dialogo 8

314 **I** [*aber die Therapie machst du jetzt*. ((ma la terapia la fai adesso))
315 **P** (ja:?). *ich kann nicht– ich kann nicht kommen heute abend ich bin nicht da: oder ich*
316 *bin dann doch da (das ist [Problem)*
317 ((sí. non posso venire. stasera ci sono o forse non è questo il problema))
318 **I** [*aber es dauert wahrscheinlich nur einen halben Tag*
319 ((ma dura probabilmente solo una mezza giornata))

manifestazione di un atteggiamento amichevole e quasi di intimità nei riguardi della ragazza. Non sollecitata, l'interprete fornisce dettagli relativi ad alcune possibili conseguenze un po' spiacevoli della terapia suggerita dal medico. In questo frangente, sembra dialogare con la paziente non in qualità di interprete ma di amica, di donna a donna:

Dialogo 9

693 **I** *Meclon (das ist) Ovuli das sind wie kleine Eier:, hast du die schon mal gehabt?*
694 ((meclon ovuli sono come piccole uova, le hai già usate?))
695 **P** *so wie Kapseln* °(*oder*)°? ((come delle capsule?))
696 **I** [m–mmh (*das* [*sind*)– ((sono))
697 **P** [*zum einführen*? ((da mettere dentro?))
698 **I** *genau! einführen– eine am A:bend. es ist besser du benutzt ehm:: (0.5) (na nichtxxxx)* *eine Binde*:, ((esatto! da mettere dentro– una la sera. è meglio che usi un assorbente))
699 **P** mmh [mmh
700 **I** [*weil ansonsten sie können*: ((perché altrimenti possono))
701 **P** (xxxxxxx)
702 **I** [*die Hose* (*und so schme–*) eh:::[m:
703 **P** [mmh mmh
(0.6)
704 **I** e:– [*färben oder verschmutzen*. =((macchiare o sporcare le mutande))

Concludendo l'analisi di questo incontro, vorremmo ancora sottolineare il fatto che, piuttosto che contribuire a stabilire un rapporto fra i due partecipanti primari, l'interprete apre e mantiene aperti due sistemi conversazionali paralleli quasi autonomi, che di rado danno luogo ad uno scambio a tre in cui l'interprete funge da ponte tra medico e paziente per permettere loro di comunicare. Si consideri il seguente estratto divisibile in segmenti susseguenti di interazione Medico/Interprete e Interprete/Paziente:

((*la conversazione è già in corso, poi il registratore viene messo in pausa e fatto ripartire*))
[00.12]
D no=
I =hai [visto che ( )?
D [la storia l'ho capi:ta=
I = eh
D [la storia l'ho capita.
(0.8)
D quello che non mi torna è (0.1) co:sa si sente lei adesso (.) perchè a parte (.h) che il [fatto che lei sia spaventa:ta,
I [°ha avuto piú° piú di un mese di pe::rdite: .hh e da tre giorni son finite. [prende la pi:llola:,
D [da tre gio:rni che è a po:sto=
I =e[(cco)
D [prende la pi:llola, però dice che comunque ancora c'è qualcosa che non va, che cosa
[( )?

I [*was fühlst du jetzt? brennt das:, oder '*a*:st du:* (0.5) *kommt irgendwas ra:us=so was gelbes, was* (*wei:sses*)? .hh *oder bre:nnt das, oder 'ast du Schme:rzen=wenn du was*[*ser lä:sst*? ((cosa ti senti adesso? brucia o hai... viene fuori qualcosa, qualcosa di giallo (qualcosa di bianco)? o brucia o hai dolore, quando urini?))
P [*nein ich hatte* (.) *eine Woche jetzt Menstruatio:nen es ist jetzt alles entzündet* [*und es brennt wenn ich Wasser lasse*.= ((no ho avuto adesso una settimana di mestruazioni... adesso è tutto infiammato e brucia, se urino))/
((*qualcuno, probabilmente il medico, sta scrivendo al computer*))
I [*entzündet* ((infiammato))
P [*das zieht sich jetzt bis zum A:fter*, ((adesso si estende fino all'ano,))
I mmh [mmh
P [*dass es entzündet ist*, ((che è infiammato))
I mmh mmh
P *und dann ist dieser Ausschlag und* ( ) ((e poi questa eruzione cutanea))
I mmh mmh=
P =*es ist nicht norma:l* ((non è normale)) ((*la paziente va avanti a parlare per ancora 3.6 secondi*))
I mmh mmh okey .hh dice che:: lei adesso: (.) per via di queste co– cioè ulcere di queste mestruazioni lunghi:ssi:me, adesso le brucia ed è completamente infiammata fino all'a:no,
(0.5)
((*si sente smettere di scrivere al computer*))
(0.5)

D >cioè< quindi ha un'infiammazi[one grossolana a livello va:[gina:le anche– esterna?
I
[ha un'infiammazio:ne! [e qua:ndo– e sí e quando uri:na bru:cia.

D °le brucia anche quando urin[a°
I [per[chè adesso–
D [le chiedi se ha fatto anche degli antibio:tici, se le han dato [( )
I [non le han non le avevan dato nie:nte quella volta lí:! *du 'ast keine therapie gemacht. (du hast damals keine therapie bekommen/damals hat– man die keine therapie gegeben)*, ((non hai fatto nessuna terapia. quella volta non ti hanno dato nessuna terapia)) no perchè non le ha mai dato nie:nte là quella volta lí.
D °va be:ne°.=
I =e quindi non ha: fatto nessuna terapi:a!

Il primo sistema conversazionale –quello preponderante– è tra l'interprete e il medico ospedaliero, che l'interprete frequenta da tempo per ragioni di lavoro e con cui ha stretto rapporti di familiarità; l'altro sistema è tra l'Interprete e la ragazza, che l'interprete già conosce e con cui ha un rapporto di simpatia e, si direbbe, quasi di amicizia. Il suo lavoro di interprete-mediatore non si esplica dunque nella resa puntuale del contenuto proposizionale degli enunciati del paziente e di quelli del medico, e nemmeno nello stabilire e mantenere la relazione fra i due partecipanti 'primari' attraverso azioni discorsive di tipo relazionale; il suo coinvolgimento emotivo nei riguardi della ragazza, da un lato, e la sua familiarità con il medico, dall'altro, fanno si che spesso si 'sostituisca' alla paziente al fine di accorciare la distanza relazionale tra medico e paziente, facilitando in questo modo il raggiungimento degli scopi di quest'ultima.

Forse a causa di questa chiara *performance* di ruolo da parte del mediatore, la ragazza tedesca non di rado si defila totalmente da quanto accade, sentendosi forse sufficientemente 'rappresentata' dall'Interprete, e, con tacito assenso, la delega a sostituirla autonomamente nello svolgersi dell'interazione e nel trovare soluzioni al suo problema. L'interprete costituisce dunque il fulcro, l'asse portante di entrambi i sistemi conversazionali, che tendono a procedere autonomamente uno dall'altro. Apparentemente, la ragione per cui il medico non stabilisce un rapporto con la paziente non è costituito da negligenza, indifferenza o mancanza di attenzione alle sue necessità, bensí dalla sensazione che non ce ne sia bisogno. L'interprete è il suo unico vero interlocutore in quanto informato e capace di rispondere autonomamente a gran parte delle sue domande. Ed è anche colei che prende su di sé la responsabilità del 'successo', della buona riuscita, dell'incontro, che si pone cioè l'obiettivo di andare incontro alle richieste –anche inespresse– della paziente. La

sequenza di chiusura dell'incontro che, come abbiamo visto, tocca alcuni dettagli 'privati' piuttosto che terapeutici, evidenzia, sul piano interattivo, la funzione di relazione svolta dagli interventi dell'interprete, il suo rapporto esclusivo e quasi di complicità con la paziente. Il meccanismo dell'alternanza dei tre interlocutori –Medico, Interprete, Paziente– viene dunque interrotto a favore del dialogo, con una prevalenza per l'esclusione della paziente. Non si tratta però –come avviene molto spesso nei trileghi[21]– di una coalizione tra i due professionisti (medico ed interprete) al fine di escludere il terzo interlocutore (la paziente); il vero scopo sembra essere quello di costruire un quadro di riferimento comune tra medico e paziente, riducendo cosí la distanza tra due universi referenziali disparati. Facciamo nostre in questo caso le osservazione di Stame relative a dati analoghi ai nostri:

> le médiateur culturel [...] a été considéré comme la composante de l'interaction ayant la fonction de faciliter la costruction d'un terrain commun entre deux univers de référenciation et celle de réduire, en même temps, l'asymmétrie, ou bien, la distance relationnelle entre médecin et patiente.[22]

Il prossimo incontro che analizzeremo vede la presenza della stessa ragazza italiana in qualità di interprete, di un medico e di un signore austriaco che ha accusato una colica renale mentre era in vacanza in Italia.

Dopo i saluti, l'interprete chiede al medico come stia il paziente. Il medico l'aggiorna dettagliatamente sullo stato di salute di quest'ultimo –con cui ha già parlato prima che arrivasse l'interprete – e sui provvedimenti decisi per lui. L'interprete pone qualche domanda per essere sicura di aver capito bene mentre il paziente produce cenni di assenso dando a vedere di comprendere, almeno parzialmente, quanto viene detto in italiano (righe 3, 8). Segue una conversazione mediata cui partecipano tutti e tre gli interattanti, ciascuno in un ruolo ben definito: il medico, rivolgendosi al paziente, lo informa sulla terapia scelta per lui, spiegandogli nel dettaglio tempi e modalità (quante volte al giorno e per quale motivo) e suddividendo il suo intervento verbale in piccole porzioni in modo che possa essere tradotto puntualmente dall'interprete; il paziente

[21] Vedasi Catherine Kerbrat-Orecchioni, Christian Plantin, *Le trilogue*.

[22] Stefania Stame, "Diversité linguistique et médiation culturelle dans les entretiens médecin-patient", p. 44.

produce segnali di attenzione e di assenso intervenendo a tratti per chiedere delucidazioni; l'interprete produce una resa esatta e puntuale di quanto detto dai due interlocutori 'primari'. L'impressione che genera l'incontro è quella di uno scambio a tre ben orchestrato, che si sviluppa ordinatamente e con apparente soddisfazione di tutti e tre gli interlocutori.

Quanto all'espressione di coinvolgimento da parte della interprete nei riguardi del paziente tedesco, risulta evidente come essa manifesti un coinvolgimento emotivo che, pur non essendo all'estremo del *continuum*, cioè pur non potendosi definire *detachment*[23] secondo la definizione di Huebler, è assai minore di quello mostrato nell'incontro con la ragazza tedesca. È pur vero, d'altronde, che la situazione medica non presenta per il paziente ragioni di allarme per la sua salute nè di insoddisfazione per il trattamento sanitario ricevuto.[24] Inoltre, in questo esempio, la parziale comprensione delle rispettive lingue facilita il rapporto tra medico e paziente rendendo il compito dell'interprete non tanto quello di permettere, o facilitare, la comunicazione tra i due interlocutori 'primari', quanto quello di controllare la comprensione di quanto detto da ciascuno di loro.

Esempio 2
[Tedesco con colica renale]
I = Interprete **D** = Dottore **P** = Paziente

Dialogo 1
1 **I** mptu allora, [come sta lu:i::?
2 **D** [( ) sí qui tutto bene,
3 **P** *j[a* ((sí))
4 **D** [(mmh) gli stavo spiegando la terapia
5 **I** o[key
6 **D** [ho detto che (in) lui (.) c'è solo un proble:ma di– di:: calcolo qui in [basso,
7 **I** [sí:
8 **P**? °m[–mmh°
9 **D** [ho fatto l'ecografia puoi vedere le informazioni sul refe:rto tutto il res[to è negativo.
10 **P**? [°m–mmh°
11 **I** cosa deve fa:re quindi co:n questo calcolo[:?
12 **D** [e:::=

[23] Non risultano qui presenti forme retoriche di sottrazione quali il silenzio, l'ellissi o gli understatements, tipici indicatori di detachment.

[24] Entrambe le ragioni sono invece presenti nell'esempio n. 1 e sono condivise dall'interprete.

13 **I** [(non–) basta la terapi:a,?
14 **D** =[dovrebbe uscir– dovrebbe uscire da solo.
15 **I** *der stein sollte von selbst raus[kommen*, ((il calcolo dovrebbe uscire da solo))
16 **P** [*ja* ((sí))
17 **D** >>dovrebbe<< uscir da solo,
18 **I** mmh mmh
19 **D** e: se ha male fa il Voltaren,
20 **I** *wenn sie Schmerzen ha[ben*,= ((se ha dolore,))
21 **P** [*ja* ((sí))
22 **I** =*dann nehmen sie* (.) (*diese*) *Voltaren*, ((prenda il Voltaren))
23 **D** u[na o due al gio–=
24 **P** [*ja* ((sí))
25 **D** =u:na due massimo (.) [al giorno,
26 **P** [*ja* (xxxxx[ ) ((sí))
27 **I** [*eine oder zwei a[m Ta:g* ((una o due al giorno))
28 **D**? [m–mmh
29 **D** mentre invece que:ste:,
30 **I** ((***I*** *[dice qualcosa in tedesco della durata di circa 1.7 secondi*))
31 **D** [e::[:::r
32 **P** [*was ist [das?* ((cos’è questo?))
33 **D** [sono:[: compresse,
34 **I** [cos’è questo? un antibioti[co?
35 **D** [(ehm) sí (0.5) ciproproxacina,
36 **I** *das ist ein Antibiotikum*, ((questo è un antibiotico))
37 **P** ah ah
38 **?** (xx)
39 **D** una al mattino una la sera per [cinque: gio:rni:,
40 **I** [*eine Tablette zweimal am ta:g,* ((una compressa due volte al giorno))
41 **P** *j[a*
42 **I** [*Vormittags und A:bends für f[ünf Ta:ge*, ((mattina e sera per 5 giorni))
43 **P** [°ja°
44 **D** (xxxxxxxx)se sta be[ne),
45 **I** [mmh mmh
46 **D** questa qui: è: una compressa,
47 **I** *das ist jet[zt Omnic*, ((questo adesso è Omnic))
48 **D** [al gio:rno,
49 **I** *eine tablette am Tag für zehn Ta:ge*.= ((una compressa al giorno per 10 giorni))
50 **I** =[questa che cos’è:?
51 **D** [>>(che adesso)<<,
52 **D** serve:, (.) è un fa:rmaco– spiegagli che è: un fa:rmaco per la pro:stata
53 **I** *das ist für die Prostata*::. ((questo è per la prostata))
54 **P** *ja*. ((sí))
55 **D** ma lui non ha la prostata:,
56 **I** ah [ah
57 **P** [mmh mmh

58 **I** .hh °°(ah s[í)°°?
59 **D** [serve perchè come effetto collaterale,
60 **I** ah ah
61 **D** facilita l'espulsione dei ca:lcoli.
62 **I** ah!=[(s)–
63 **D** [>quindi io glielo do per–<
64 **I** *das hilft, das ist als Nebe:nwirku:n[g,* ((questo aiuta, serve come effetto collaterale))
65 **P** [mmh mmh
66 **I** *um den Stein ra[us zu lassen.* ((per fare uscire il calcolo))
67 **P** [ja: okey

Il sistema conversazionale è qui tendenzialmente univoco: si assiste cioè ad un regolare e scandito intervento di tutti e tre gli interlocutori, ciascuno nel rispetto delle sue prerogative e del suo ruolo interazionale. Il meccanismo triadico dell'alternanza dei turni non viene quasi mai interrotto a favore di un dialogo, evitando dunque l'esclusione di uno degli interlocutori e la possibile costituzione di coalizioni.

4. Considerazioni conclusive

Una prima considerazione conclusiva ricavabile dall'analisi dei dati riguarda la parzialità e la variabilità dell'azione del mediatore. Ciò fornisce ulteriore prova dell'impossibilità di una determinazione univoca e pre-costruita di ciò che costituisce la sua 'professionalità' ed il suo ruolo. Come sottolinea Wadensjö:

> there are no absolute and unambiguous criteria for defining a mode of interpreting which would be 'good' across the board. Different activity-types with different goal structures, as well as the different concerns, needs, desires and commitments of primary parties imply various demands on the interpreters.[25]

I criteri alla base della professionalità degli interpreti dovrebbero riguardare, piuttosto che la realizzazione di un'unica modalità di intervento, la capacità di adattare il loro ruolo alle necessità determinate dalla situazione contingente ed ai diversi momenti in cui essa si articola. La manifestazione piú adeguata della loro professionalità risiede dunque proprio nella capacità di essere flessibili:

[25] C. Wadensjö, *op. cit.*, p. 287.

> to attend simultaneously to various key details in discourse, and the [...] flexibility in positioning themselves as speakers and hearers; their ability to perform communicative activities on others' behalf and simultaneously distinguish what they contribute on their own account.[26]

Analizzando l'incontro 'Ragazza tedesca con vaginite' nella sua completezza, ci rendiamo conto che l'interprete, pur caratterizzando l'evento per un coinvolgimento particolare e quasi anomalo nei riguardi della paziente, gioca una quantità di ruoli diversi a seconda delle necessità momentanee: si sostituisce alla paziente rispondendo autonomamente alle domande del medico; prende l'iniziativa nel proporre soluzioni sia terapeutiche che organizzative; consola la ragazza e cerca di farle coraggio.

Una seconda considerazione riguarda la conferma del fatto che in incontri mediati medico-paziente non sempre si costruisce una sola conversazione, con un unico terreno comune, ma che è possibile realizzare sistemi conversazionali distinti e separati, uno dei quali può predominare sull'altro.[27] Ciò avviene piú frequentemente quando il mediatore è coinvolto emotivamente nell'incontro o quando prende nettamente le parti di uno degli interlocutori –spesso il piú debole dei due, cioè il paziente– a causa di una situazione in qualche modo problematica o svantaggiosa per lui/lei. L'analisi di due incontri che vedono la presenza della stessa interprete rende conto di come la rappresentazione –e la *performance*– di ruolo possano diversificarsi in base alle caratteristiche situazionali contingenti. Nel caso rappresentato dall'esempio della ragazza tedesca, l'interprete prende le sue parti contribuendo autonomamente allo svolgimento dell'incontro e alla costruzione del significato. Il suo ruolo assume connotati del 'mediatore di parte' (*advocate*), cioè di un interprete che

> esce dal contesto cosiddetto "neutrale" e prende le parti di uno dei due partecipanti, usualmente parlando al suo posto e negoziando direttamente con l'istituzione i servizi di cui il "cliente" ha bisogno.[28]

La sua resa traduttiva non manifesta necessariamente l'intenzione comunicativa del medico o quella del paziente e nemmeno il risultato di un accordo raggiunto con ciascuno di loro, bensí indica ciò che

[26] *Ibid.*, p. 285.

[27] Vedasi B. Davidson, "A Model for the Construction of Conversational Common Ground in Interpreted Discourse", *Journal of Pragmatics* 34, pp. 1280 e segg.

[28] D. Zorzi, "La professione del mediatore linguistico fra ricerca e didattica".

lei stessa ritiene utile trasmettere ai due interlocutori primari per raggiungere scopi che sono ‘anche’ i suoi, in quanto persona partecipe, che si immedesima nel problema della paziente e cerca di risolverlo. Come abbiamo visto, quando il mediatore ed il paziente hanno già un rapporto pregresso di frequentazione, può succedere che l’incontro –o alcune sue parti– assuma le caratteristiche di un dialogo tra medico e mediatore, in cui quest’ultimo, in qualità di interlocutore informato e partecipe, si sostituisce al paziente rispondendo in sua vece alle domande del medico, illustrando le sue necessità, caldeggiando le sue richieste, proponendo soluzioni atte a risolvere un problema.

Quanto all’incontro ‘Tedesco con colica renale’, la non problematicità dell’evento e le conoscenze linguistiche dei due interlocutori primari ne rendono lo svolgimento assai diverso dal precedente, sia dal punto di vista della struttura partecipativa che da quello del gioco dei rispettivi ruoli. Le competenze ed i compiti dei singoli interlocutori sono qui ben delimitati: il medico dà prova del suo *know how* diagnostico e terapeutico; il paziente ascolta con attenzione ed apparente fiducia, chiedendo delucidazioni se necessario; l’interprete non interviene con osservazioni personali, limitando il suo compito alla ‘mediazione linguistica’, cioè alla traduzione, da una lingua all’altra, dei turni dei due interlocutori primari. Le conoscenze linguistiche del paziente rendono possibile una (almeno parziale) inter-comprensione, limitando il compito dell’interprete a quello dell’esperto linguistico che fornisce ai due interlocutori la sicurezza di una comprensione corretta.

Infine, relativamente al tema specifico su cui si focalizza questo contributo, cioè a tipi di coinvolgimento nei riguardi del paziente messi in essere dalla stessa interprete, c’è da rilevare come la riflessione sull’importanza del fatto che tra interprete e paziente –cosí come tra medico e paziente– si stabilisca un rapporto empatico e partecipativo, porta, da un lato, ad interrogarsi piú a fondo sulla ‘professionalità’ richiesta all’interprete e sul ruolo che un interprete occasionale può giocare in questo senso; e dall’altro, induce ad una riflessione sull’agire del medico e di tutto il *clinical realm*,[29] sia in contesti eteroculturali che in contesti autoctoni. La mediazione interculturale nel campo medico-sanitario è stata recentemente definita come

> la messa in campo di strategie comunicative capaci di *facilitare una relazione terapeutica efficace tra sistema sanitario e paziente* appartenenti a contesti culturali diversi.[30]

[29] G. L. Engel, *op. cit.*, p. 124.

[30] Salvatore Geraci *et al.*, “Migrazione e salute. Un lessico per capire”, *Studi Emigrazione*, p. 14 (enfasi nostra).

Tale definizione evidenzia la necessità di adottare, *in tutto il contesto medico-sanitario*, un modello centrato sulla relazione. Questo modello, sostitutivo di quello contrattualistico ed assistenziale, dovrebbe realizzarsi non solo nell’incontro (mediato o meno) tra medico e paziente, ma in tutti gli incontri attraverso cui il paziente passa nel suo percorso diagnostico e terapeutico. In questa prospettiva, a creare una relazione terapeutica efficace, ad essere coinvolto e partecipe (ricordiamo la richiesta di Engel riportata al paragrafo 2 e che ripetiamo in nota[31]) non sarà soltanto il medico o il mediatore interculturale ma “tutto il sistema curante”[32] che dovrà prendere in carica le necessità del paziente sia a livello fisico che a livello emotivo e relazionale.

Bibliografia

AMATO, Amalia e Laura GAVIOLI, “Il ruolo dell’interprete-mediatore nella comunicazione istituzionale medico-paziente: un’analisi dei contributi traduttivi”, in Cristina BOSISIO, Bona CAMBIAGLI, M. Emanuela PIEMONTESE, Francesca SANTULLI, coord., *Aspetti linguistici della comunicazione pubblica e istituzionale*, Atti del 7° Congresso dell’Associazione Italiana di Linguistica Applicata, Milano, 22-23 Febbraio 2007. Perugia, Guerra, 2008, pp. 293-319.

ANGELELLI, Claudia, coord., *Medical Interpreting and Cross-cultural Communication*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

CAFFI, Claudia, “Il concetto di coinvolgimento nella linguistica pragmatica”, in Giovanni GOBBER, coord., *La linguistica pragmatica*. Atti del XXIV Congresso della Società di Linguistica Italiana (SLI). Roma, Bulzoni, 1992, pp. 267-297.

CAFFI, Claudia, Richard W. JANNEY, “Toward a pragmatics of emotive communication”, in Clauda CAFFI, Richard W. JANNEY, eds., *Involvement in Language*, special issue of *Journal of Pragmatics*, Vol. 22, 3-4, October 1994, pp. 325-373.

[31] The interpersonal engagement required in the clinical realm rests on complementary and basic human needs, especially the need to know and understand and the need to feel known and understood. [...] For the patient, to feel understood by the physician means more than just feeling that the physician understands intellectually, that is, ‘comprehends’ what the patient is reporting and what may be wrong. [...] Every bit as important is that the physician display understanding about the patient as a person, as a fellow human being, and about what he is experiencing and what the circumstances of his life are.

[32] Maurizio Marceca, “Mediazione interculturale”, *Care* 4, p. 25.

CAFFI, Claudia. "Emozioni fra pragmatica a psicologia", in Carla BAZZANELLA e Pietro KOBAU coord., *Passioni, emozioni, affetti*. New York, McGraw & Hill, 2003, pp. 165-175.

CILIBERTI, Anna, "Fenomeni di 'coinvolgimento'in incontri mediati medico-paziente", in Laura GAVIOLI coord., *La mediazione linguistico-culturale: una prospettiva interazionista*. Perugia, Guerra, 2009, pp. 81-110.

DANEŠ Františ ek, "Involvement with Language and in Language", *Journal of Pragmatics* 22, 1994, pp. 251-264.

DAVIDSON, Brad, "Questions in cross-linguistic medical encounters: the role of the hospital interpreter". *Anthropological Quarterly*, 74 (4), 2001, pp. 170-178.

DAVIDSON, Brad, "A model for the construction of conversational common ground in interpreted discourse", *Journal of Pragmatics* 34, 2002, pp. 1273-1300.

D'URSO, Valentina, Daniela RICCARDI, "Emozioni senza passione", in Carla BAZZANELLA, Pietro KOBAU, coord., *Passioni, emozioni, affetti*. New York, McGraw & Hill, 2003. pp. 149-164.

ELSTER, Jon, *Alchemies of the Mind: Rationality and the Emotions*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

GERACI, Salvatore *et alii*, "Migrazione e salute. Un lessico per capire", *Studi Emigrazione*, Roma, Centro Studi Emigrazione, Vol. XLII, 157, pp. 7-51, marzo 2005.

GUMPERZ, John, *Discourse strategies*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

HALL, Edward T., *Beyond Culture*. Garden City, Anchors, 1976.

HUEBLER, Axel, "Communication and expressivity", in René DIRVEN e Fried VILÉM, coord., *Functionalism in Linguistics*. Amsterdam, John Benjamins, 1987, pp. 357-380.

JACOBS, Elizabeth *et al*., "Impact of Interpreter Services on Delivery of Healthcare to limited English Proficient Patients", *Journal of General and Internal Medicine* 16, pp. 468-474, 2001.

KATRIEL Tamar, Marcelo DASCAL, "Speaker's Commitment and Involvement in Discourse", in Yishai Tobin, ed., *From Sign to Text. A Semiotic View of Communication*. Amsterdam, Benjamins, 1989, pp. 275-295.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, Christian PLANTIN, *Le trilogue*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995.

MARCECA, Maurizio, "Mediazione interculturale", *Care* (Costi dell'Assistenza e Risorse Economiche) 4, 2005, pp. 22-25.

Mason, Ian, Miranda Stewart, "Interactional pragmatics, face and dialogue interpreter", in Ian Mason, ed., *Triadic Exchanges. Studies in Dialogue Interpreting*. Manchester, St. Jerome Publishing, 2001. pp. 51-70.

Roter, Debra, "Three Blind Men and an Elephant: Reflections on meeting the Challenges of Patient Diversity in Primary Care Practice", *Family Medicine*, 34 (5), 2002, pp. 390-394 .

Roy, Cynthia, *Interpreting as a Discourse Process*. New York/ Oxford, Oxford University Press, 2000.

Selting, Margret, "Emphatic Speech Style – with Special Focus on the Prosodic Signalling of Hightened Emotive Involvement in Conversation", in Clauda Caffi, Richard W. Janney, eds., *Involvement in Language*, special issue of *Journal of Pragmatics*, Vol. 22, 3-4, October 1994, pp. 375-408.

Shlesinger, Miriam, Franz Pöchhacker, *Healthcare Interpreting: Discourse and Interaction*. Amsterdam, Benjamins, 2007.

Stame, Stefania, "Diversité linguistique et médiation culturelle dans les entretiens médecin-patient", in Maria Da Graça Pinto, João Veloso, eds., *Linguistic Diversity and New Communication Media in a Multicultural Europe*. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 39-50.

Ticca, Annaclaudia, *L'interprete ad hoc nel dialogo mediato medico-paziente: processi interazionali in una clinica dello Yucatán indigeno*. Tesi dottorale. Università di Pisa - Universià per stranieri di Perugia, 2008.

Wiener Morton, Albert Mehrabian, *Language within Language: Immediacy, a Channel in Verbal Communication*. New York, Appleton-Century Crofts,1968.

Wadensjö, Cecilia, *Interpreting as Interaction*. London/New York, Longman, 1998.

Zorzi, Daniela, "La prospettiva 'interazionista' nell'insegnamento linguistico: alcune implicazioni", in Danielle Londei, Donna Rose Miller, Paola Puccini, coord., *Insegnare le lingue/culture oggi: Il contributo dell'interdisciplinarità,* Atti dei Quaderni del CeSLiC n.1, Bologna, Asterisco, 2006, pp. 89-109.

Zorzi, Daniela, "La professione del mediatore linguistico fra ricerca e didattica.", in Cecilia Robustelli e Marco Benedetti, coord., *Le lingue d'Europa patrimonio comune dei cittadini europei*, (Atti del Convegno, Accademia della Crusca, Firenze, 3-4 luglio 2007). Bruxelles, Commissione Europea, 2008, pp. 205-216.

Índice

Teoría y práctica de la Didáctica del italiano

Lingüística del italiano

ITALIA Y LOS ITALIANOS:
LENGUA LITERATURA E HISTORIA
Cátedra Extraordinaria Italo Calvino

IX Jornadas Internacionales de Estudios Italianos

editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM
se terminó de imprimir en octubre de 2011 en los talleres de
Taller de Diseño e Impresión, S.A. de C. V.
Avenida Dos Nº 274, San Pedro de los Pinos, México, D. F.
Se tiraron 500 ejemplares, en papel bond cultural ahuesado de 90 grs.
Se utilizaron en la composición tipos Times 12 pts.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de Mariapia Lamberti



Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México





